

Ovidiu Drimba



ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI



Din sumar:

- Cultura Renașterii
Arta Renașterii în Italia



NOUTĂȚI EDITORIALE

- *Cristiana Aranghelovici, Îndreptar ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, Cf. DOOM, ed. a II-a, 2005, 464 p.
- *B. P. Hasdeu, Sic cogito*, legat, cartonat, 17x24 cm, 272 p.
- *Pr. G. D. Gologan, Spiritismul și minunile Mântuitorului*, 336 p.
- *Helmuth Uhlig, Dumul mătăsii*, 288 p.
- *I. Oprișan, Opera literară a lui B. P. Hasdeu*, 544 p.
- *Yves Roman, Împărați și senatori*, 496 p.
- *Dan Oltean, Burebista și Sarmizegetusa*, 336 p.
- *Jules Michelet, Franța sub Napoleon*, 272 p.
- *Margareta Miller-Verghy, Vechi motive decorative românești*, 22x29,5 cm, legat, cartonat, text român/francez, ilustrații color, 336 p.
- *Paul Ștefănescu, Buruiana Diavolului*, 384 p.
- *A. M. Marienescu, Cultul păgân și creștin*, 416 p.
- *N. Iorga, Sate și preoți din Ardeal*, 256 p.
- *Jenica Tabacu, Amurgul Demiurgului. Ultimii ani de viață ai lui B. P. Hasdeu*, 240 p.
- *Madeleine Lazard, Eva în oglindă. Viața femeii în Renaștere*, 416 p.
- *G. Popa-Lisseanu, Dacia în autorii clasici*, 416 p.
- *Teodor T. Burada, Datinile poporului român la înmormântări*, 208 p.
- *Tony Brill, Tipologia legendei populare românești*, I-II, 656+576 p.
- *A. Schullerus, Tipologia basmelor românești și a variantelor lor*, 176 p.
- *Iordan Datcu, Dicționarul etnologilor români*, 976 p.
- *I. Oprișan, La hotarul dintre lumi. Studii de etnologie românească*, 560 p.
- *I. Oprișan, Cariatide literare. Studii de istorie a literaturii române*, 688 p.
- *D. Nimigeanu, Însemnările unui țăran deportat din Bucovina*, 176 p.
- *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu. Sec. XX, vol. I, II-V, VI-IX, X-XI; XII-XIII*, 352+416+400+448+448+384+400+368+400+ 384+352+416+496 p.
- *Liviu Grăsoiu, Emil Giurgiucă, sub povara vremurilor*, 160 p.
- *B. P. Hasdeu, Omul de Flori. Basme și legende populare românești*, 400 p.
- *Iuliu Dragomirescu, Idelle și faptele lui B. P. Hasdeu*, 240 p.
- *Simeon Florea Marian, Nașterea, Nunta, Înmormântarea la români*, 4 vol, 320+320+ +336+432 p. (ediție de lux)
- *Gala Galaction, Jurnal. 1947-1953. Pagini inedite cenzurate*, 272 p.
- *Iulia Hasdeu, Cugetări*, 160 p.
- *Dr. Rodica Perciun, Tratatamentul diabetului zaharat. Ghid practic*, 192 p.
- *Ovidiu Drimba, Studii și eseuri de literatură universală*, 464 p.
- *I. Oprișan, Opera lui Mihail Sadoveanu*, 448 p.
- *Tudor Pamfile, Sărbătorile la români*, 432 p.
- *Tudor Pamfile, Mitologia poporului român*, I, II, 408+408 p.
- *Gh. F. Ciușianu, Superstițiile poporului român*, 336 p.
- *I. Oprișan, Basme fantastice românești*, V-VII, VIII-IX, 384+368+368+352+320 p. (există și vol. I-IV, 352+400+368+448 p.)

ÎN CURS DE APARIȚIE

- *B. P. Hasdeu, Pierit-au dacii? Elemente dacice în limba și cultura română*, 368 p.

OVIDIU DRIMBA

ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI XII

Coperta de I. OPRÎȘAN

- Coperta I: – Michelangelo: „Madona și Copilul“. –
Biserica Notre Dame, Bruges
– Antonello da Messina: „Portretul unui
bărbat“. – Nat. Gallery, Londra.
- Coperta IV: – Lorenzo Lotto: „Sf. Ieronim penitent“. –
Muz. Brukenthal, Sibiu.

Editura SAECULUM I.O.
ISBN 973-9211-70-40
ISBN 978-973-642-155-6

© Toate drepturile sunt rezervate Editurii SAECULUM I.O.

Lucrarea a apărut cu sprijinul
Autorității Naționale pentru Cercetarea Științifică.

OVIDIU DRIMBA

ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI XII

Primă apariție



Editura SAECULUM I.O.

București, 2008

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
DRIMBA, OVIDIU

**Istoria culturii și civilizației/ Ovidiu Drimba.-Ed.
definitiva. – București: Saeculum I.O.; Vestala, 2001- (FED)**

Vol.

ISBN 973-9211-70-4

Vol.12.-2008. –Bibliogr.- Index . - ISBN 978-973-642-155-6

008(100)(091)

904(100)(091)

ARTA RENĂȘTERII

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31,
sector 5, București, ROMÂNIA



fedprint
tipografie

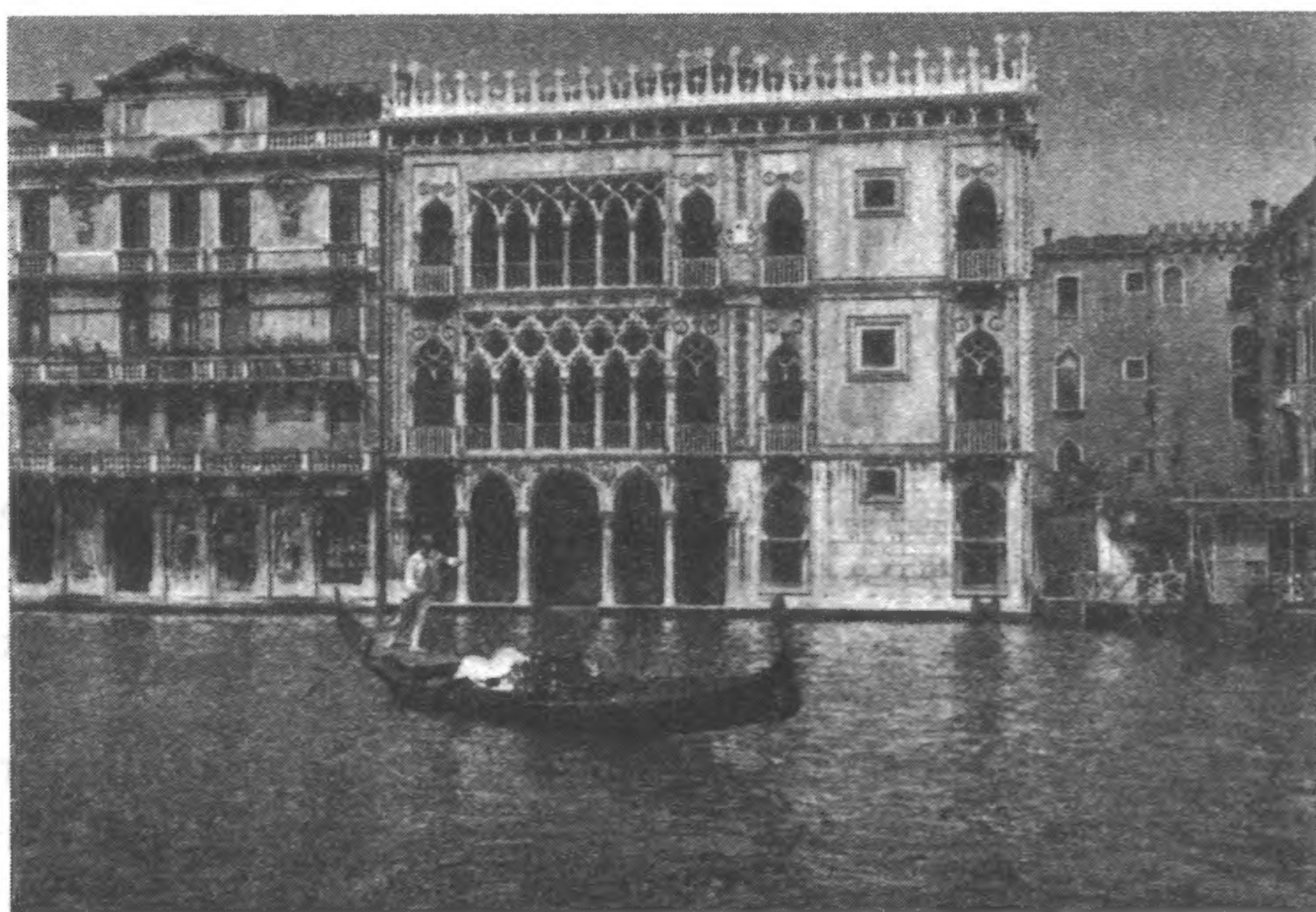
Tel.: 411.00.55; 411.47.76 fed@promo.ro

Renașterea e născută italiană. Mai exact: florentină. De asemenea, arta Renașterii – care s-a extins rapid în toată Europa. (S-ar putea spune că producția artistică a Italiei acestei epoci de două secole depășește cu mult – nu numai calitativ – producția tuturor celorlalte țări europene la un loc).

Noua cultură artistică se afirmă cu supremă autoritate mai întâi în Italia pentru că această țară a precedat, în planul progresului economic, întregul Occident; pentru că și evoluția societății a cunoscut un ritm mai accelerat, sporind posibilitățile materiale necesare dezvoltării artei și incitând orgoliul orașelor de a străluci¹ și prin marile lor realizări artistice. – Dar și un alt element a întreținut acest orgoliu: conștiința italienilor că în Antichitate țara lor, sub conducerea Romei, fusese centrul lumii civilizate, și că gloria ei trebuie să renască (precis: să dea naștere unei *alte* glorii asemănătoare), – ideea Renașterii fiind legată în mintea italienilor vremii de ideea unei *reînvieri* (mai degrabă decât unei *noi nașteri*) a măreției romane: nu atât ca putere politică și militară, cât ca civilizație și cultură – deci și în câmpul artei².

¹ „Unul din factorii utili ai Renașterii a fost tocmai divizarea țării: a provocat o fecundă concurență între diferitele centre. Setea de glorie crează un fel de exaltare continuă. Aviditatea de renume, de faimă și publicitate conferă un statut non politicii, literaturii și artei. Ostentația devine în Italia gustul spectaculosului“ (38).

² „Nu este vorba, așa cum se susține în mod greșit, de o *întoarcere* la Antichitate, continuată în secolul următor cu o victorie a păgânismului, ci de *încorporarea* unor valori uitate, sau în mod deliberat neluate în seamă“ (21). – „Termenul Renaștere nu și-a găsit încă o definiție conceptuală precisă (și unanim acceptată, – n.n.) și cu atât mai puțin o determinare cronologică“ (96).



Veneția: Cá d'Oro, (1421–1436).

În nici un alt oraș italian această credință, aspirație și speranță n-a fost mai intensă ca la Florența – orașul care din punct de vedere economic era cel mai prosper din Europa. Breasla postăvarilor și a negustorilor de postavuri, de pildă, era atât de înfloritoare încât putea să-și ia pe seama ei reconstruirea și întreținerea domului S. Maria del Fiore. Băncile florentine erau cele mai importante din lumea occidentală, având sucursale până și în Egipt. Bunăstarea generală din Toscana îi uimea pe străini. Iar creșterea continuă a acestei bunăstări se repercuta și în interesul, în gustul burgheziei pentru feluritele genuri de producție artistică¹.

În primele două decenii ale secolului al XV-lea – *Quattrocento*, cu termenul consacrat în istoria artei – la Florența un grup de artiști au voit să creeze o artă nouă, rupând cu

¹ În 1488, la Florența existau 84 de ateliere de marchetărie (incrustație) și sculptură în lemn; 54 de ateliere pentru elemente decorative de marmură sau piatră; 44 de oficine de orfevrărie și bijuterii; 84 de tâmplării de lux. În 1499 erau înregistrați 41 de meșteri pictori și sculptori. Dar artiștii identificați reprezentau doar o treime sau un sfert din maeștrii care figurau în registre (70).

concepțiile, teoriile și practicile trecutului: Brunelleschi, în arhitectură, Donatello în sculptură și Masaccio în pictură. Cu ei începe arta Renașterii. „La Florența se pun și se clarifică toate problemele-cheie ale experienței renascentiste. În primul rând, cea a artei egal „cunoaștere“, arta ca proces mental, care va răscumpăra figura artistului de orice concepție tehnicistă și artizanală în care îl plasase Evul Mediu. Dar mai ales se clarifică, teoretic și practic, problemele relative la spațiu și timp“ (7)¹.

„Originalitatea Florenței, zise Vasari, este datorată climei sale de neîncetată critică, de înalte exigențe intelectuale, și concurenței între artiști. Ea generează un fel de sete de grandoare și de succes“ (38).

*

Odată cu afirmarea senioriilor și, cu răspândirea tot mai largă a bogăției, în această ambianță socială și politică în care domină evident, emulația, orgoliul prestigiului și interesele legitime ale orașelor, dar și ambițiile, vanitatea, setea de dominație ale familiilor princiare – inclusiv ale unor tirani foști condotieri care au pus mâna pe putere – și arta și cultura în general vor găsi un teren fertil, uneori alimentat de așa numitul „mecenatism“. – Curțile princiare și senioriale se întreceau în strălucire și prestigiul renumelui². „Nu exista nici un mic tiran

¹ „Pentru umanismul flamand, marele protagonist este natura... Flamanzii vor fi totuși analiști atenți ai detaliului, în scopul de a descrie cu precizie ceea ce cade sub experiența ochiului. În restul Europei, adică îndeosebi în țările germane și în Franța, dependența de viziunea flamandă va fi determinantă, chiar dacă nu lipsesc nici ecouri italiene. Realismul dramatic al lui Van der Weiden, de pildă, se va reflecta în unele experiențe germane, în timp ce în altele permanența modurilor gotice va alimenta o inspirație lirică. Franța va oscila între realismul flamand înțeles în sens expresionist și eleganța formală italiană“ (7).

² Curțile Renașterii diferă radical de cele ale Evului Mediu prin compoziția lor: se întâlnesc aici aventurieri, negustori bogați, umaniști, poeți, artiști, – unele Curți devenind și adevărate „ateliere“, centre de producție artistice.

care să nu întrețină umaniștii săi, poeții săi, muzicanții săi, artiștii săi; și, care, de fapt, uneori erau confundați cu servitorii, tratați prost – dar, oricum, puteau trăi și lucra. Unul pregătea discursul în latină cu ocazia unei ceremonii nuptiale; altul scria o scurtă „*sacra rappresentazione*” cu ocazia Paștilor sau de ziua morților; altul compunea serenadele și organiza – precum Leonardo și nenumărați alții – serbările și spectacolele de la Curte; altul se ocupa de repararea fortificațiilor militare ale orașului; altul picta palatul princiar, seniorial, cu fresce cu subiecte mitologice și servil adulatorii familiei seniorului; altul, în biserica principelui ornamenta capela sau altarul cu o pictură religioasă în care era reprezentat, într-un colț, și nobilul „donator”, – sau sculpta mormântul princiar cu statuia stăpânului întins pe patul de moarte, la picioare cu câinele său credincios...”.

Nobilii îi imită pe principii; Biserica – de asemenea. Burghezia este și ea ambițioasă să-și împodobească locuințele – casele sau vilele – cu obiecte de artă. Și mulțimea – la fel: vrea scenografia policromă a sărbătorilor și spectacolelor religioase, și fastul cavalcadelor și al feluritelor serbări populare organizate cu diferite ocazii. Artă constituie acum un aliment spiritual mai mult cerut ca oricând. „Acum arta îl învață pe omul simplu mai puțin, dar îl delectează mai mult; pentru că acum nu mai are nevoie ca preotul să-i explice conținutul picturilor din biserică: acum omul se bucură de frumosul în sine, îl judecă, face pe știutorul care pricepe trăsătura de pensulă a lui Filippo Lippi sau reușita daltei lui Donatello” (92).

În secolele XV și XVI, activitatea artistică se desprinde și se îndepărtează tot mai mult de o viziune religioasă a vieții, pentru a-și defini, în mod cât mai evident și decis, autonomia. Or, pentru artistul Renașterii autonomia artei însemna în primul rând independența față de Biserică și de metafizica pe care aceasta o propunea și o propaga. – Consecințele acestui fapt sunt multiple.

În mod special: o progresivă laicizare a tematicii, ceea ce implica o direcționare a inspirației spre o viziune realistă a lumii și vieții. Se pune problema relației, nu numai cu îndepărtatul

trecut al Antichității, ci și cu trecutul mai apropiat: relația cu „sufletul medieval”. Cu toate unele reminiscențe ale spiritualității religioase și a celei curtene-cavalierești (care se prelungesc până către 1455, anul morții și al lui Fra Angelico și al lui Pisanello) arta ia, în general, un caracter predominant „lumesc”, profan. „Spre deosebire de producția picturală medievală, prevalent religioasă, noua artă a secolului al XV-lea nu trebuie să nareze, emoționant, un fapt sacru, ci fapte din lumea reală; un episod biblic este

transpus într-o viziune contemporană, cu tipuri, atitudini, cadru, vestimentație, detalii, etc., din epoca și ambianța reală a pictorului. – Solemnitatea rigidă a artei medievale dispare, pentru a lăsa locul unui limbaj artistic liber, limpede, bine articulat. Cu simțul său viu pentru raporturile simple și grandioase, pentru măsură și ordine, pentru plasticitatea monumentală și construcția solidă, masivă, Quattrocento anticipează principiile stilistice ale Renașterii depline”. Într-un tablou cu subiect sacru sunt plasate și personaje laice, contemporane, identificabile, în primul rând comitentul – de obicei îngenunchiat – și familia sa. – „După Antichitatea clasică, Quattrocento este prima epocă ce caută să ofere din nou o producție relevantă de artă profană – și nu doar fresce, pictură de șevalet, tapiserii, orficerie, ci și multe genuri noi, create în primul rând pentru a înfrumuseța casa bogatului burghez care, în



Cima da Conegliano:
„Botezul lui Iisus”.

locul fastului Curților, preferă locuința confortabilă și intimă“ (70)¹.

*

Un alt nou aspect: cel al cromaticii. Pictorii medievali nu erau preocupați nici de *adevărata* culoare a lucrurilor mai mult decât de adevărata lor formă. În miniaturi și în tablourile pictate pe lemn le plăcea să întindă culorile cele mai pure și mai prețioase de care dispuneau: aurul strălucitor și albastrul pur, ultramarin (al lui Fra Angelico) erau combinațiile lor preferate. În schimb, mari reformatori florentini din Quattrocento se interesează acum mai mult de desen decât de culoare; puțini erau aceia care considerau culoarea ca unul din mijloacele principale pentru a obține fuziunea diferitelor figuri și forme ale unei picturi într-o schemă unică. Preferau să atingă acest scop prin intermediul perspectivei și a compoziției deja desenate (98).

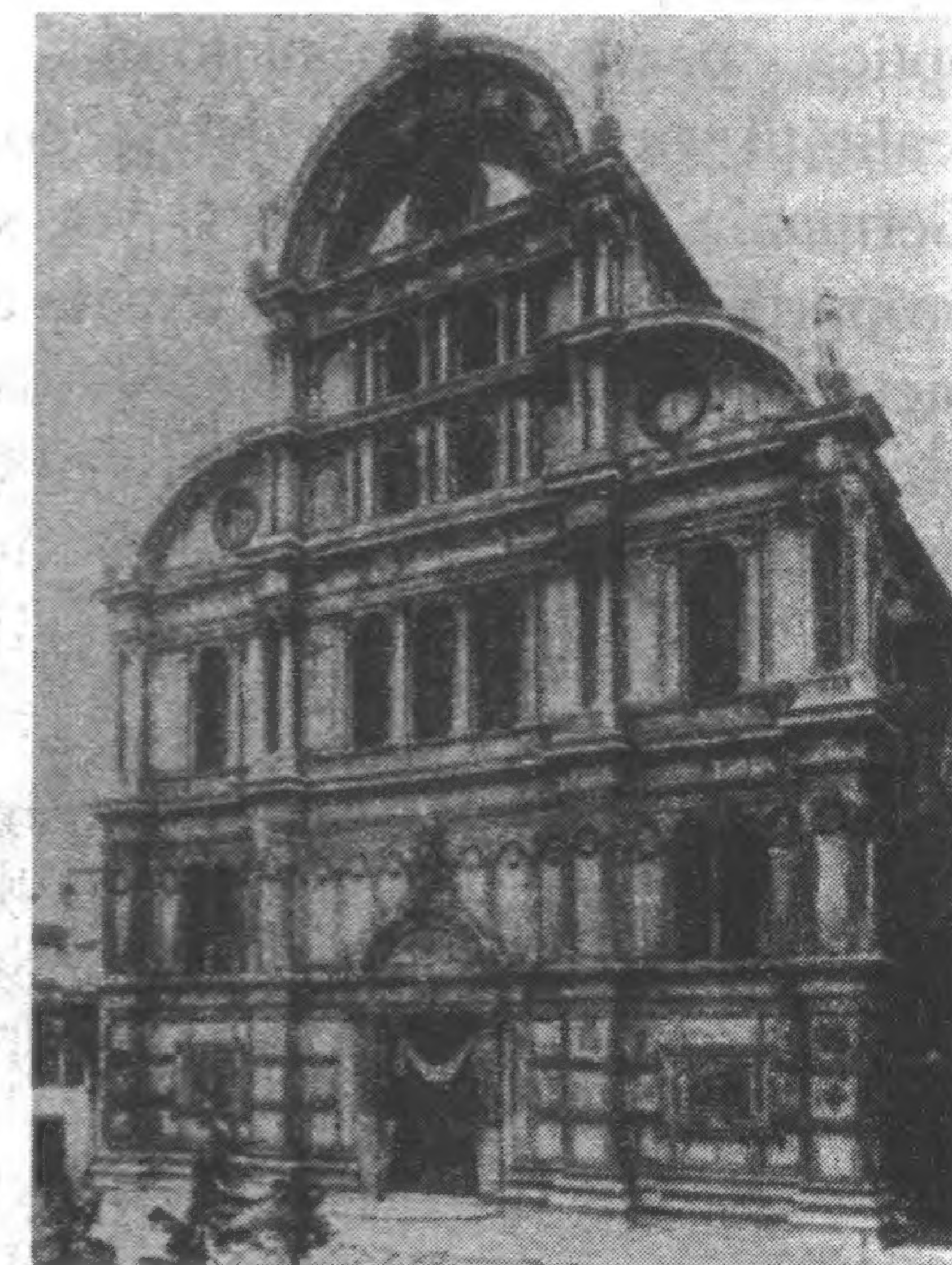
*

Un stimulent (și, în fond, unul din elementele determinante) pentru a răspunde acestei nostalgii a grandorii și reînvierii culturale a trecutului Antichității clasice venea din partea unei noi categorii, ajunsă la maturitate la această dată și care va avea o mare importanță pentru dezvoltarea culturii: intelectuali, care erau atunci în special umaniști. „De acum încolo, paralelismul fatal al gândirii și artei, adeseori inconștient până acum, se va consolida cu întrebarea lucidă pe care artistul și-o va pune despre sarcina sa. El nu mai este un executant, un meșteșugar, ci un om responsabil, conștient de misiunea sa“ (74). – Relațiile de reciprocă condescendență – Renașterea fiind de altminteri prima

¹ Începuturile Renașterii sunt legate și de reacția care avea să se producă după 1400 împotriva stilului prea cizelat, stilizat și convențional al icoanelor de altar și al frescei. Dar după acest prim moment decis realist (reprezentat de Masaccio), asistăm la o resurrecție a decorurilor ireale și înflorate (Benozzo Gozzoli) sau a linearismului gotic (Botticelli) (36).

manifestare exterioară a umanismului – care se stabilesc între umaniști și artiști le ridică acestora din urmă prestigiul în societate. Intelectualii umaniști deveniți un fel de mentori ai Curților princiare și nobiliare, ai comanditarilor lucrărilor de artă, adeseori „consilierii“ lor în materie, vor fi și „consilierii“ artiștilor – cărora le sugerau pentru operele lor teme, informații, sugestii, subiecte clasiciste, uneori episoade din propriile lor opere (exemplul lui Poliziano, printre alții, este ilustrativ).

„Chiar dacă nu poate fi negată persistența și în Quattrocento a tradițiilor medievale și nici al contrastului între spiritul burghez și idealurile gotice, totuși nu poate fi neglijat faptul că, până pe la jumătatea secolului, în sânul burgheziei a prevalat o atitudine opusă goticului, realistă și antiromantică, liberală și democratică“ (70). Artiștii se dedică cu pasiune observării naturii. Începe practica „carnetului de schițe“, de care artistul nu se mai desparte, îl are mereu la îndemână. Publicul judecă acum opera după abilitatea artistului de a reda natura, realitatea. Se cercetează legile opticii, în scopul de a se ajunge cât mai corect la cunoașterea corpului omenesc. În noua artă, renașcentistă, programa instinctivă este observarea, cercetarea și reprezentarea naturii, a lumii reale. Pictorii inovatori – Masolino, Masaccio, Paolo Uccello – se forțează să exprime exclusiv pe baza acestei programe sentimentele creștine, fără a recurge la dificilele încadrări teologice și nici la simbolismul obscur. „Formele vagi și convenționale ale vechiului stil nu mai sunt suficiente. De acum încolo artistul renunță la vechiul



Mauro Codussi: „S. Zaccaria“
(Veneția)“.

spirit de abstracție, și adoptă din plin noul stil de analiză și concretețe. Se preocupă mai puțin să picteze Paradisul cu sfinți și îngeri, cât să picteze în schimb, corect, o figură umană după natură... Pictează figuri văzute, costume văzute, grupuri de oameni văzuți; îi face plăcere să îi reprezinte ca pe niște oameni adevărați pe Sfinți, travestiți în persoane contemporane, cu o ingenuitate ce constituie una din atracțiile concepției picturale a aceluia timp, imun la celebrism¹ (92).

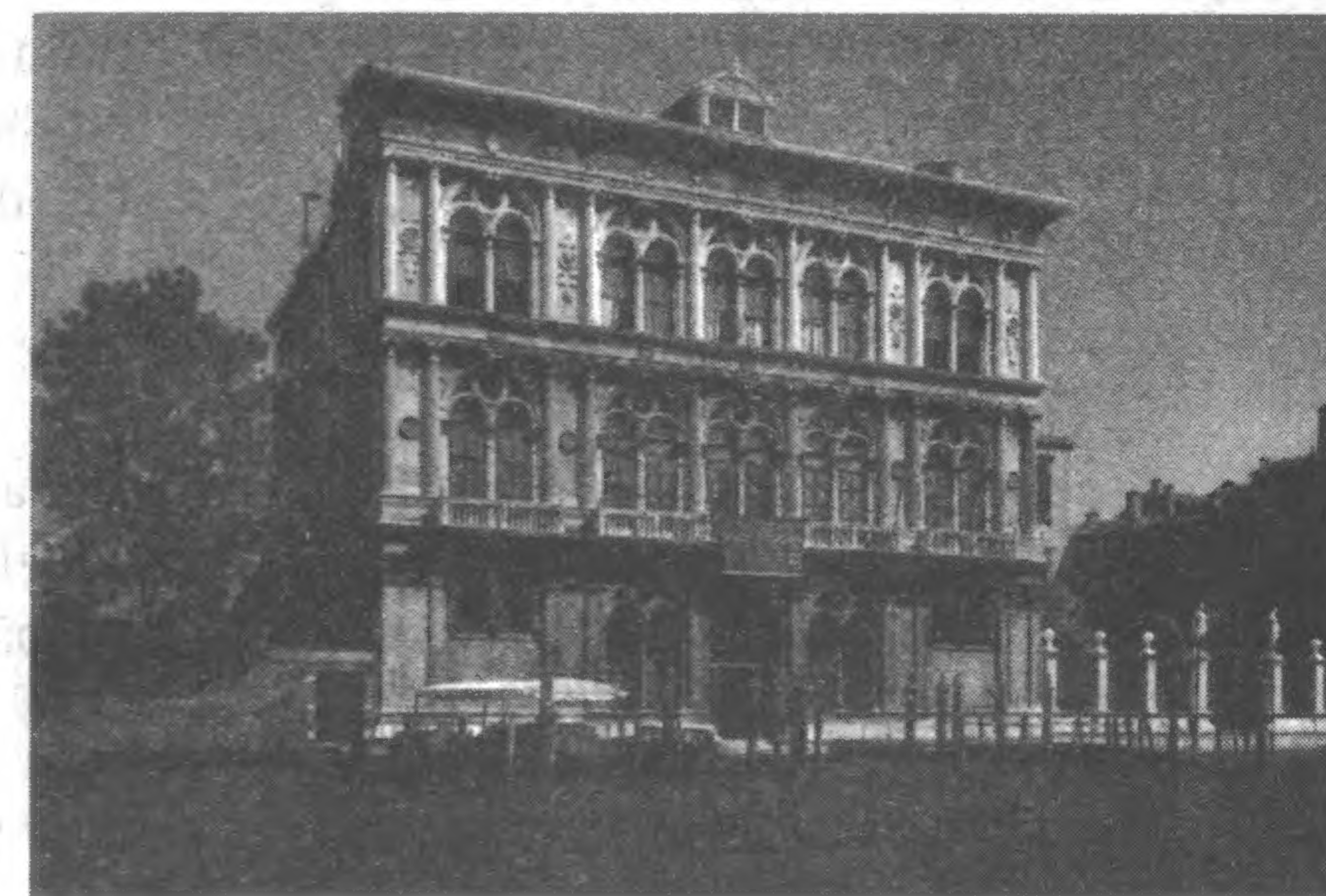
*

Un element vital al artei Renașterii este legat de spiritul științific, de observare, de cercetare, de inovare, foarte animat în epocă. Vastelor construcții enciclopedice abstracte ale Evului Mediu – acum ignorate, aproape uitate – li se opun noile cercetări și rezultate în cunoașterea lumii, contrare interpretărilor mistice și morale ale mentalității teologice. „În vremea noastră nu ne mai mulțumim cu miracolul. Ne trebuie o confirmare rațională și filosofică” – spunea Marsilio Ficino. Artiștilor, optica, perspectiva, anatomia, le dezvăluie fapte, aspecte, realități surprinzătoare. Masaccio, Donatello, Albrecht Dürer în Germania, vor descoperi și vor studia cu cea mai mare atenție proporțiile armonioase și exacte ale corpului omenesc – pe care pictorii îl vor desena mai întâi nud și numai după aceea să-i picteze îmbrăcăminte, pentru ca în felul acesta atitudinile, mișcările, gesturile să apară mai adevărate. Brunelleschi și Paolo Uccello vor studia legile perspectivei, încercând să realizeze impresia iluzorie a existenței corpurilor în spațiu.

¹ Teoriile despre artă ale Renașterii au accentuat faptul că „menirea artei este imitarea nemijlocită a Realității”. – „Este extraordinar de nouă recomandarea ce i se face artistului de a se așeza în fața unui *model*. La fel de nou este faptul că teoria artei smulge unei uitări milenare concepția că opera de artă este o redare a realității, fidelă modelului, concepție la început firească și familiară pentru Antichitate, apoi dezrădăcinată de neoplatonism și aproape neluată în seamă de gândirea medievală; și nu numai că o smulge uitării, dar o ridică în chip deliberat la rangul de program al creației artistice” (139).

Pollaiolo și Verrocchio practică disecția pe cadavre pentru a înțelege elementele mecanismului mișcării corporale. Studiul geometriei îi deschide orizonturi noi lui Mantegna și Piero della Francesca. „Știința și observația acutizează genialitatea creatoare a unei minți enciclopedici ca L.B. Alberti și magului Leonardo da Vinci” (92). „*Matematicile sunt necesare artei*” – va proclama Marsilio Ficino; ceea ce, sub diferite forme, se confirmă. – „Perspectiva, simetria, proporțiile, devin legile viziunii pictorice, mijlocul pentru artă de a trece de la experiență la știință, de la lucruri la idei. Această solemnitate și această limpezime sunt poate cea mai înaltă cucerire a Renașterii” (15).

Această relație artă-știință este fundamentală pentru definirea artei Renașterii. „Când Ghiberti scrie că pictorul trebuie să cunoască gramatica, geometria, filosofia, medicina, astrologia, perspectiva, istoria, anatomia, teoria, desenul, aritmetica, – sau când afirmă că „*sculptura și pictura sunt o știință formată din mai multe discipline și de învățăminte diferite, știință împlinită și desăvârșită cu o anumită meditație care se realizează prin mijlocirea materiei și a raționamentelor*”, accentul este pus nu atât pe universalitatea artistului, cât pe complexitatea artei” (*idem*).



Pietro Lombardo: Palatul Vendramin-Calergi (Veneția).

*

Poziția însăși a noii arte italiene, în plan extern, suferă o mutație semnificativă¹.

Până către 1400, arta în diverse țări din Europa se dezvoltase în mod analog; stilul pictorilor „gotici”, medievali, se exprima în mod aproape identic sub denumirea, foarte potrivită, de gotic „internațional”; pentru că scopul, concepțiile măștrilor din Franța sau Italia, Germania sau Burgundia, erau foarte înrudite, impuse fiind și de autoritatea Bisericii. Diferențe locale, naționale, existau, firește, ca și în alte doemii ale culturii de-alungul întregului Ev Mediu, – dar în câmpul artelor acestea nu erau importante, determinante.

În secolul al XV-lea însă arta se fărâmițează într-o mulțime de diferite „școli” (nu în sensul propriu al termenului, ci de „ateliere” – *botteghe* – de pictură, sculptură, orfevrărie, etc.). În Italia, în Flandra sau în Germania, fiecare (sau aproape) oraș, chiar orașele mici, își avea „școala” sa de pictură. Modul în care măștrii dintr-un oraș transmiteau tinerilor lor discipoli experiența și tehnica lor explică de ce într-o pictură din sec. XV se poate recunoaște dacă provine din Florența sau Siena, din Nürnberg sau Anvers, din Köln sau Viena.

Tendința fundamentală a noii arte, a sec. XV este naturalismul, contrastul persistent între spiritul realist burghez și idealurile gotice; tendința anti-gotică, realistă, liberală, democratică, deschisă spiritului laic (70).

*

Marea „descoperire” a picturii Renașterii italiene –asupra căreia vom reveni mai jos – a fost perspectiva, procedeul de a produce pe o suprafață plană iluzia adâncimii – a depărtării

¹ „Arta europeană, căreia Evul Mediu îi asigurase unitatea, se găsea, înainte de Renaștere, între două etetici discordante: în țările septentrionale accentul era pus pe realismul vizual în Italia, pe concepțiile intelectuale. Prestigiul Italiei a învins” (105).

obiectului reprezentat – și a reliefului. Primii artiști care au enunțat pe baze riguros științifice principiile perspectivei liniare (construirea unei imagini privite dintr-un punct unic, – deci o directă aplicație a metodelor geometriei descriptive) au fost Brunelleschi și Donatello; iar în pictură, Masaccio și Paolo Uccello. – Al doilea procedeu pictoric, fără reguli riguroase, „este de natură delicat și rafinat artistică și caută să reprezinte distanța reală prin variații de intensitate și de degradarea luminii și a culorilor în raport cu distanțele, cu grosimea stratului de aer interpus și în funcție de sursa luminii” (96). – Alte procedee picturale caracteristice și prin excelență renașcentiste, cel mai des folosite de artiștii italieni îndeosebi, sunt: clarobscurul (tehnică proprie și desenului, precum și sculpturii și arhitecturii) constând în relieful obținut de raportul gradat de lumină și umbră,



Mantegna: „Calvarul” (detaliu).

„de contrastul între alb și negru, culori clare și culori întunecate, plinuri și goluri, proeminente și intrânduri, adâncituri“ (58). – Analog clarobscurului este procedeul „sfumato“ (genial practicat de Leonardo da Vinci), bazat însă nu pe contrast, ci pe neglijarea contururilor lineare și pe o progresivă conciliere și pe o abia perceptibilă tranziție de la o culoare la o alta.

*

Pe lângă aceste (și altele) noi procedee și tehnici artistice, pentru a înfrumuseța casa bogatului burghez, secolele Renașterii au creat – sau au cultivat și dezvoltat – genuri artistice noi în pictură și sculptură: peisajul, nudul, portretul, „natura moartă“, pictura (tabloul) „de gen“ – despre care se va vorbi în paginile următoare.

Au apărut și alte procedee de lucru deosebit de importante, noi, caracteristice, proprii artei Renașterii care le-a ilustrat la înalt nivel. Astfel: pentru prima dată, concesionarea executării unei opere de artă publice nu direct și personal (deci în mod arbitrar) de către comitent – fie acesta chiar și Biserica – ci pe baza și prin procedura organizării unor concursuri (caz ilustrativ este concursul pentru poarta estică a Baptisterului din Florența, câștigat de Ghiberti). – În Italia, corporațiile meșteșugărești nu se limitează să-și construiască și să-și întrețină propriile lor oratorii și sedii sociale, ci participă activ, pe cheltuiala lor, la construirea și conducerea lucrărilor marilor opere de artă; la Florența, Corporația Lânei își asumă conducerea construcției Domului și a Campaniei, Corporația Țesătorilor – lucrărilor Baptisteriului, Corporația Mătăsii – al *Ospedale degli Innocenti* (Azilul copiilor găsiți).

Până acum, principii și marea burghezie, din pietate sau pentru a-și eterniza memoria, dăruiau bisericilor și mănăstirilor, icoane de altar, fresce, obiecte de artă religioasă; din Quattrocento comandă pictorilor tablouri profane tot mai numeroase pentru locuințele, palatele și vilele lor – și din „donatori“ pentru biserici se transformă în colecționari de opere ale celor mai renumiți pictori. – Concomitent cu fenomenul colecțio-

nismului apare comerțul de artă: comitentul comandă pictorului (sau sculptorului, giuvaergiului, intarsiatorului, etc.) lucrări – cu indicația subiectului, dimensiunilor, genului, materialului, numărului de piese – pe care le va comercializa (achiziționează opere și de la persoane private); „piața de artă“ este foarte rentabilă: în primii ani ai sec. XV, florentinul Battista della Palla comandă artiștilor multe tablouri pentru regele Franței. – Cum achiziția lucrărilor de artă nu este accesibilă decât celor bogați, asistăm începând din Quattrocento la o progresivă creștere a distanței între o minoritate cultă și o majoritate incultă în materie de artă, incomparabil – ca ritm și proporții – mai mare decât în trecut.

Laicizarea și îmbogățirea crescândă a temelor iconografice sporește, cantitativ, și producția artistică (deci, implicit, și situația economică a artiștilor), precum și progresul – în materie de educație estetică – a publicului. – Recenta invenție a tiparului și progresul considerabil al gravurii (de diferite tipuri) contribuie la difuzarea informației și cunoașterii – chiar și măcar indirecte, relative – producției artistice în cercuri mai largi decât înainte. – Artiștii, punându-se acum sub protecția și tutela Curțiilor princiare, nobiliare, înalt-burgheze și a cercurilor intelectuale, se emancipează în felul acesta și de servituțile corporațiilor lor și de ale Bisericii. – În fine, „între umaniști se află și primii profani care intuiesc criteriile de valoare artistică și care știu judeca o operă de artă din punct de vedere pur artistic“ (70).

*

În a doua jumătate a sec. XV, ceea ce caracterizează peisajul artei renașcentiste din Italia și din alte țări – este definirea clară a diferitelor școli. Fiecare școală, oricât de deschisă ar fi la influențe externe, își păstrează o fizionomie precisă. La Florența, Urbino sau Veneția, influența flamandă este evidentă la Ghirlandaio, Antonello da Messina, fără ca aceasta să condiționeze deloc structura limbajului lor artistic, ci constituind doar o simplă componentă culturală. În planul relațiilor internaționale privind situația – „Urbino și Napoli sunt prin excelență



Benvenuto Cellini: „Solnița lui Francisc I“.

centre internaționale, și aici converg artiști italieni de diferită proveniență, spanioli și flamazi. Flandra se califică în experiențe din ce în ce mai diferențiate. Franța îndeosebi, Provența și Burgundia se deschid la relații italiene și flamande. Țările germane, deși suferă influența picturii flamande, își mențin totuși o originalitate de viziune care se îndreaptă spre soluții expresioniste și se compune într-o austeră demnitate formală“ (7).

*

Configurația artistică a secolului XVI (Cinquecento), deși continuă și dezvoltă experiențele secolului anterior, este sensibil diferită, ajungând la rezultate care fac ca Cinquecento să devină „secolul grandorii artistice italiene supreme; secol pe care îl numim „clasic“ mai mult pentru această glorie decât din dragostea sa intelectuală față de Antichitate“ (92).

La Florența, ultimele decenii ale secolului al XV-lea sunt caracterizate, în domeniul artei, „de afirmarea doctrinei neo-platoniciene care plasa, în punctul suprem al întregii activități umane, căutarea unei condiții de spiritualitate pură și absolută,

dincolo de orice experiență a istoriei sau a naturii. Pictura lui Botticelli este un exemplu tipic. – Scopul artei nu mai este adevărul, ci frumosul. Teza artei considerată ca poezie este acum științific opusă celei a artei considerată drept cunoaștere a naturii și a istoriei... Căutarea realului și căutarea frumosului se plasează din ce în ce mai mult în Italia sub autoritatea inteligenței lucide“ (4)¹.

În Cinquecento, Florența a găzduit, în același timp pe Leonardo, Rafael și Michelangelo, angajați de gonfalonierul Republicii, Pier Soderini, în importante lucrări artistice. – „Artiștii elaborează aici un stil eclectic, care caută să concilieze plastica michelangiolescă cu *sfumato* leonardesc, realizând figuri clasic idealizate, dispuse în echilibru perfect, după lecția lui Rafael. Nașterea „manierei moderne“ (cum o numea Vasari) reprezintă perfecțiunea în artă de către acești maeștri ca vârful unei paralele ascendente inițiate odată cu renașterea picturii pregătită de Giotto și culminând cu Michelangelo“ (29).

Florența – centrul artei Quattrocentiste – și-a propulsat modelul și influența, prin marii săi maeștri, la Padova, Ferrara și Urbino, la Milano, Veneția și Napoli; iar în Sicilia, cei doi Bellini, Mantegna și Antonello da Messina sunt cât se poate de bine primiți. La Roma însă, nu. La Florența sunt prezenți și influenți și mari pictori flamanzi – Joos van Gent și Van der Goes; ultimii doi, efectiv importanți intermediari între Italia și Flandra. „Urbino și Napoli devin prin excelență centre artistice internaționale, unde se întâlnesc artiștii italieni cu artiști spanioli. Flandra se califică în experiențe din ce în ce mai diferențiate. Franța, în special Provence și Burgundia, se deschide spre raporturi cu artiștii italieni și flamanzi. Țările germane, deși suferă influența picturii flamande, își mențin

¹ „În Cinquecento întâlnim nu doar gesturi potolite, atitudini calme, mișcări libere, ci și forma se schimbă: forma slabă, palidă din arta gotică, linia frântă, bruscă din Quattrocento capătă o fluiditate, o suavitate, un elan retoric și, într-adevăr, o perfecțiune care fusese numai cea a artei clasice“ (4).

totuși o originalitate de viziune care se îndreaptă spre soluții expresioniste, sau se ordonează într-o austeră demnitate a formei“ (7).

Acestea sunt premisele profundelor diferențe perceptibile dintre prima perioadă a Renașterii și cea a primelor decenii ale secolului al XVI-lea – Cinquecento, când centrul artei renascentiste italiene se transferă de la Florența la Roma.

*

După întoarcerea papilor din Avignon (1377), Roma devine și o importantă piață financiară, – ca putere financiară depășind toate statele italiene. „În jurul Papei se formează o adevărată Curte, care se inspiră din aceleași idealuri de fast aristocrat ca ale altor Curți, și deci considera arta și cultura elemente de prestigiu“. Statul Pontifical își asumă hegemonia politică, – dar în tot Quattrocento capitala pontificală n-avea artiști proprii. Papii îi cheamă la Roma pe cei mai celebri artiști ai vremii: Beato Angelico, Masaccio, Gentile da Fabriano, Donatello, Benozzo Gozzoli, Mantegna, Melozzo da Forlì, Pinturicchio; dar toți aceștia, după ce își termină lucrările pentru care fuseseră angajați, pleacă, fără a lăsa urme, fără a crea o „școală“ și fără a fi avut discipoli, formați de ei. În 1506 papa Iuliu II îl aduce la Roma pe Rafael, în 1508 pe Michelangelo, iar în 1513, papa Giovanni XXIII, pe Leonardo da Vinci; primii doi, creând aici capodoperele supreme ale picturii Renașterii: La Roma, devenită centrul activității artistice, nu s-a constituit o „școală“ sau o tendință cu caractere proprii înainte ca, sub pontificatul lui Iuliu II (1503–13), Bramante, Michelangelo și Rafael să se stabilească aici“ (70).

Societatea Romei era stăpânită de pasiunea arheologiei, ocazionată de entuziasmul descoperirii marilor capodopere antice *Apollo din Belvedere*, *Laocoon* și *Venus*, intrate în colecțiile pontificale; pentru care s-a construit palatul Belvedere din Vatican, iar Rafael este numit în funcția de conservator al Antichităților (pe care însă Leonardo nu le prețuia, numindu-le „niște vechituri“). Interesul general pentru vestigiile artei antice



Palatul Strozzi, Florența (Benedetto da Maiano).

alimentează inspirația artiștilor și gustul publicului noului secol; secol în care producția artistică este mai bogată ca oricând, iar prestigiul și autoritatea artiștilor italieni ai acestui secol se extinde în toată Europa.

Arta Cinquecento-ului este expresia perfect adecvată unei civilizații artistocratice, rafinate, culte, așa cum aceasta apare codificată de *Curteanul*, faimoasă operă a lui Baldassare Castiglione, în care arta își asumă rolul predominant, idealul acesteia fiind personificat de Rafael. În arta acestei a doua faze a Renașterii, în Cinquecento, „simțul frumuseții este atât de puternic încât pune în umbră orice alt sentiment. Religia se impregnează de un păgânism sceptic. Cultura și tradiția înlocuiesc sentimentul pur și spontan. Încât până la urmă secolul cel mai bogat în creații de opere frumoase și vesele își găsește fermentii proprii disoluției: pe deoparte în conștiința morală din ce în ce mai sărăcită și coruptă; pe de altă parte, în cerebralismul care pretinde să substituie divinului act creator virtuozitatea

mecanică, iar aurului poeziei – strălucirea înșelătoare a retoricii“ (92). – Este secolul „în care învinge inspirația cea mai armonioasă și echilibrată; în care ornamentele și drapajele au căpătat un grad de generalitate, ca și arhitectura cu ordinele antice. Toate artele se află acum la unison“ (36).

*

Încă din primele decenii ale secolului „arta Cinquecento-ului este în întregime o artă lumească, laică, mondenă care nici în scenele sacre nu contrapun realitatea naturii și realitatea transcendentală, ci crează între lucruri o distincție de natură să sugereze distincții de valoare asemănătoare celor din societate între aristocrație și vulg. Conform premiselor acestei arte este de neconceput să reprezinti apostolii ca pe niște simpli meșteșugari, țărani sau pescari, ca în Quattrocento. Sfinții, profeții, apostolii, martirii, sunt acum figuri ideale, cu demnitate deplină, grave, patetice. La Leonardo, apăruseră altfel, căci pentru acest artist singurul maestru era „natura“, realitatea, adevărul; dar încet, încet, tendința dominantă este ca din artă să dispară tot ce nu este grandios“ (70). Artă noului secol este prevalent ecleziastică, dar imprimată de o solemnitate maestuoasă, iar nu de o interioritate mistică. „În locul profuziunii sentimentului creștin și a detașării de lume, intră o răceală mândră, orgolioasă, și o expresie de superioritate fizică și intelectuală“ (82)¹.

Această concepție cinquecentistă de distincție și solemnitate își are, firește, limbajul său expresiv adecvat. În tablourile acestei a doua perioadă a Renașterii italiene nu găsim (în afara

¹ „Renașterea în momentul ei de culme ajunge în sfârșit prin Rafael – reprezentantul ei cel mai tipic – la echilibrul dintre negația radicală a lumii, proprie Evului Mediu, și credința în lume, proprie Quattrocento-ului. Rafael, într-adevăr, a acceptat realitatea cu frumusețea ei sensibilă, dar a exaltat-o dincolo de realitatea însăși în imagini de o idealitate universal acceptată... Pentru maeștrii primei Renașteri, tema religioasă nu era adeseori decât un pretext pentru a reprezenta lumea reală pe care au descoperit-o ei“ (82).

genialelor, binecunoscutelor și puținelor excepții) decât gesturi potolite, atitudini calme, mișcări libere, naturale. Însăși forma fizică a personajelor reprezentate se schimbă acum: forma slabă, debilă, plâpândă din arta gotică, și linia frântă, întreruptă, bruscă din Quattrocento, capătă acum o fluiditate, o sonoritate, un elan retoric și cu adevărat o perfecțiune ce fusese numai perfecțiunea artei clasice. – Noul gust al Cinquecento-ului evită, respinge și policromia clară din Quattrocento – și încă de pe acum se afirmă acea predilecție pentru monocromie, pentru alb și negru, care domină gustul modern. Culorile dispar mai întâi din arhitectură și din sculptură (70).

„În expresiile picturii din Cinquecento, mai mult ca în oricare altă manifestare a artei, se notează un progresiv refuz al formelor unitare, complet echilibrate, care fuseseră aspirația ultimă a culturii umaniste; refuz în mod sensibil determinat de disputele religioase ale Reformei și a Contrareformei. Servindu-se în mod eclectic de lecțiile marilor maeștri, de la Rafael la Leonardo, la Michelangelo, pictorii tind să evadeze din normele clasicizante. – Noua direcție artistică începe cu Andrea del Sarto și se afirmă hotărât, pe căi subiective diferite, la Beccafumi, la Pontorno, la Rosso Fiorentino; găsește o soluție de înaltă eleganță intelectuală la Bronzino și Parmigianino“ (7).

Momentele cele mai înalte însă ale Cinquecento-ului purtau în ele germenii celei de a treia perioade a artei Renașterii: Manierismul – o alunecare (vizibilă deja la Michelangelo) spre



Michelangelo: „David“.

formalism, nota dominantă ce caracterizează ultimul curent renascentist, – cu răceala picturii lui Bronzino, cu eleganța sofisticată a lui Parmigianino; iar în arhitectură, cu celebrul – *Palazzo del Te* din Mantova a lui Giulio Romano, cu noul său stil anticlasicist (deși folosește și elemente clasice).

*

„Cea mai frapantă descoperire a Renașterii italiene este de fapt nudul; chiar dacă ar părea extrem de simplu să fie interpretat ca un act de credință și de iubire pământească, este neîndoielnic faptul că acum corpul omenesc este studiat și reprezentat până la idolatrie“ (117).

„Orice artă a cărei preocupare principală este figura umană trebuie să-și concentreze interesul asupra nudului. Nudul constituie problema fundamentală a artei clasice din toate timpurile“ (22).

În general vorbind, tematica clasicizantă antică este cea care abordează mai frecvent nudul: subiectele mitologice, cu personajele respective și teme alegorice ocazionează, facilitează și inspiră copios aceste abordări. În pictura religioasă (inclusiv în operele lui Michelangelo) nudul feminin va fi exclus – cu excepția Evei în Paradis. – Dar uneori pictorii vor recurge și la plasarea nudului feminin în scene cu subiecte profane moderne și cu personaje – chiar istorice (ca *Diana din Poitiers*) din contemporaneitate. Rafael va fi însă în această privință foarte reținut (de Leonardo – nu mai vorbim) – ca în tabloul mitologic *Galatea*, sau în grațiosul semi-nud *La Fornarina*; mai puțin Botticelli și Giovanni Bellini, nereținuți Giorgione și, copios, Tițian – pasionatul impenitent de nudul feminin, tentația sa irepresibilă, – sau Correggio, care duce această predilecție până la limita indecenței (*Jupiter și Io*)¹.

¹ „Se idealiza corpul masculin, cum făcea Michelangelo; sau, ca venețienii, era abordat corpul feminin, care oferea contururi mai subtile și mai dificil de redat. – La Florența se manifesta o preferință marcată pentru nuduri de femei discrete. Dar la venețieni nudul

La nordici, pictorii flamanzi tratează nudul doar cu totul excepțional și cu o vădită reținerea puritană, până la pudibonderie. – La pictorii germani – influențați în modul cel mai evident de Italia epocii – nudul apare rar și redat cu oarecare stângăcie (firește, nu la genialul Dürer, cu nuduri-capodopere) – ca în nudurile feminine ale lui Cranach (uneori dizgrațioase).

„Înainte de Michelangelo nudul a fost studiat în scopuri științifice ca un ajutor în reprezentarea figurii drapate. El și-a dat seama că poate fi un scop în sine însuși și un obiect esențial al artei sale. Pentru el, nud și artă erau sinonime“ (22).

Un interes cu totul deosebit pentru nud demonstrează Luca Signorelli (îndeosebi în *Judecata de Apoi*, din domul din Orvieto) – principalul model inspirator al lui Michelangelo, mare pasionat al acestui subiect, – în celebrele sale statui, în cartonul *Bătăliei de la Cascina* sau în *Judecata de apoi*. (Mai gravă s-a dovedit impietatea sa când plasează pe sarcofagele Sacristiei din S. Lorenzo două splendide nuduri feminine – într-un spațiu religios, într-o capelă, într-o biserică! Și în atitudini, în poziții deloc pioase...)



Dürer: „Eva“ (Prado).

îmbracă o aparență mai senzuală. Pictorii venețieni își populau compozițiile cu nuduri mai pline și mai impudice, pretextând teoria umanistă care voia ca nuditatea să fie simbolul inocenței, iar frumusețea nudului, reflexul perfecțiunii intelectuale sau spirituale. Pentru artiștii Renașterii nu exista un conflict între carne și spirit; și, afecțiunea artiștilor, fără prejudecăți, pentru corpul uman era tot atât de voluptuoasă și în același timp idealizată, ca cea a artiștilor Antichității pe care doreau să îi egaleze“ (103).

*

Un gen de artă – generat, stimulat, întreținut, desigur, de mentalitatea individualismului specific Renașterii: portretul – a cunoscut acum un succes excepțional. Erasm însuși manifesta un interes stăruitor pentru propria sa înfățișare, acceptând (sau dorind?) să fie portretizat de numeroase ori.

„Portretistica, în Renaștere, reflectă redeșteptarea interesului pentru motivele umane și caracterul uman, recunoașterea acelor factori care conferă individualitate ființei umane, și care stau în centrul vieții în acea perioadă“. – Semnificația aceasta, substanțială, îi și motivează succesul. „S-a spus că viziunea renascentistă a naturii omului marchează începutul lumii moderne. Fără îndoială, însă, că ea marchează începutul portretului modern“ (104)¹.

În perioada Pre-renășterii, Giotto inaugurase, oficial într-un fel, drumul acestui succes, pictând – în Palazzo del Podestà, din Florența, – portretele lui Dante și al magistrului său Brunetto Latini, precum și propriul său autoportret. – Urmează momentul Ghirlandaio, care într-o frescă (*Zaharia în Templu*) din S. Maria Novella pictează nu mai puțin de 22 de portrete ale membrilor familiei Tornabuoni, care au fost identificate, dezvăluindu-li-se și numele, de către o persoană care le cunoscuse: este primul caz de autentificare a identității și exactității modelelor unui asemenea amplu „portret de grup“². – De altminteri, stalurile corurilor din multe biserici mai de seamă erau, de fapt, o galerie de basoreliefuri și mici portrete sculptate în lemn, ale unor per-

¹ – În Evul Mediu portretul era pictat frontal; în portretele de grup din Renaștere – din trei sferturi. Transpunerea în care recunoașterea trăsăturilor modelului este mai ușor de realizat este din profil. „Dar profilul este tot atât de potrivit pentru accentuarea realistă ca orice alt tip de portret“ (104).

² Binecunoscut este „portretul de grup“ al celor patru renumiți umaniști – Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano și Demetrio Calchondylas – din colțul drept de jos al acestei fresce a lui Ghirlandaio.



Amadeo: „Cappella Colleoni“ (Bergamo).

sonaje laice. (La Roma, această „tehnică comemorativă“ a pătruns și în apartamentele Borgia din Vatican – fiind continuată și de Pinturicchio în „Biblioteca“ domului din Siena)¹.

¹ Pictorii florentini și-au umplut frescele cu portrete de indivizi reali, ușor de recunoscut; iar sculptorii dădeau operelor lor – statui de sfinți – trăsăturile modelelor care pozau pentru ei. Predicatorii scandalizați acuzară aceste portrete că serveau vanitatea, nu religia; iar pictorii și-au dat seama în curând că atenția oamenilor era atrasă de personajele unei fresce mai curând decât de fresca însăși. Astfel că au revenit la reprezentările idealizate – și arta portretului, abandonând cadrul frescei, s-a impus ca o artă distinctă și a cunoscut o mare vogă. „Portretele bogat ornamentate și colorate ale secolului al XV-lea au cedat locul portretelor în care artistul voia să redea personalitatea vie a modelului și gloria personală atât de puternică în Renaștere“ (103).

În Italia de nord, „portretul colectiv“ și-a făcut apariția mai târziu. La Veneția – și comandat fiind de Consiliul Serenissimei – acest tip de portret a fost împământenit de Pisanello, urmat de Carpaccio și Gentile Bellini (în Palatul Ducal). – În celebra sa *Nunta din Cana* (de fapt o *Cina cea de taină* plasată în centrul picturii, în mijlocul unui mare și somptuos banchet cu zeci de persoane, – lucrare care a provocat un mare scandal în cercurile ecleziastice), Veronese pictează mai multe persoane, clar identificabile, din societatea venețiană: într-un grup, în așa-numitul „Cvartet muzical“, sunt portretizați Bassano (cântând la flaut), Tițian (la contrabas), Tintoretto (la violă) – și Veronese însuși, la violoncel! – Dintre „portretele de grup“, unul din cele mai celebre este cel al lui El Greco din *Înmormântarea contelui de Orgaz* (Toledo)¹.

Moda „portretului colectiv“ oficial face progrese – încât protectorii sau comitenții se includ în mod firesc în picturile epocii. Dar interesul acestor pictori se limita la a reda „asemănarea grăitoare“ cu fizionomia modelului, fără a căuta să pătrundă în psihologia, în lumea interioară a personajului. Cel dintâi (probabil) care face excepție, fiind indiferent la simpla, neesențială înfățișare fizică, exterioară, superficial redată, a fost și unul din cei trei mari inițiatori (alături de Brunelleschi și

¹ – „Într-o primă perioadă prezentarea personajului este riguros din profil, după o formulă ce derivă din medalii. Apoi se răspândește portretul autonom semi-bust. Influența picturii flamande, mai puțin legată de prototipuri clasice, introduce în Italia prezentarea figurii din trei sferturi, dar numai către mijlocul secolului XV s-a trecut la reprezentarea frontală. – În acei ani se răspândește la Florența moda bustului-portret sculptoric. Fenomenul se răspândește cu extremă rapiditate la noua generație (Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino de Fiesole). În fine, comitenții intră să facă parte din scena sacră într-o scară metrică egală cu cea a figurilor sacre și Madone, cu chipul și veșmintele reprezentate cu mare realism. Această cucerire a dus la marile cicluri pictorice cu caracter celebrativ, în care scenele sacre erau actualizate prin introducerea portretelor unor personaje ale vremii“ (104).

Donatello) ai artei Renașterii: Masaccio; urmat de marii portretiști italieni, de la Botticelli și Andrea del Castagno până la Bronzino; în Țările de Jos de Jan Van Eyck, în Germania de Dürer, în Spania de Coello, în Franța de cei doi Clouet, iar în Anglia, de germanul Holbein cel Tânăr – ca să menționăm doar numele celor mai mari.

*

Remarcabilă este și producția autoportretelor nenumăraților pictori renascentiști – începând cu autoportretul în sanguină a lui Leonardo, cel în peniță a lui Rafael la 15, ani iar în Germania menționând pe cel care și-a executat dintre toți cele mai multe autoportrete – Albrecht Dürer. Iar sculptat în marmură – cel al lui Michelangelo, – Nicodim din celebrul grup *Pietà*, din S. Maria del Fiore.



Michelozzi: Palatul Medici-Riccardi.

Adeseori funcția portretelor de Vurte era vag informațională. Isabeta de Aragon și-a cunoscut pentru prima oară soțul pe Ercole d'Este prin intermediul unui portret de Tura, trimis la Napoli. Lucrezia, Isabela și Beatrice d'Este și-au cunoscut viitorii soți prin intermediul câte unui portret de același Casimo Tura. – Alteori, portretistica era angajată într-o acțiune de propagandă. Cranach era (în jurul anului 1548) pictorul portretist „oficial” al Reformei; timp de mai bine de un sfert de secol atelierul lui a făcut comerț constant cu portrete mici ale lui Luther, a soției lui și a lui Melanchton (104).

O carieră strălucită a făcut în acest timp și portretul-medalie. Interesul sculptorilor Renașterii pentru acest gen este întreținut și stimulat de L.B. Alberti, care și-a executat autoportretul în două reliefuri în bronz. (Portrete-medalii binecunoscute a realizat și Pisanello, dar fără forța expresivă a celor ale lui Alberti. Pe „Poarta Paradisului” Ghiberti și-a lăsat și el un mic autoportret în bronz aurit. – Cele mai cunoscute portrete-medalii sunt cele ale unor personalități civile și militare. Foarte căutate – de către foștii lor studenți – erau cele ale umaniștilor-profesori.

După 1508, și Dürer a experimentat un timp medalia, – urmat apoi și de Cranach. – „Ca reprezentare, medalia germană are multe merite. Trăsăturile sunt redade cu o tulburătoare precizie, – dar aproape niciodată nu este continuată acea revelare a nobilității, care ridică medalia italiană pe culmi atât de înalte” (104).

*

Concomitent cu portretul, o noutate – adevărată „invenție” – în pictura Renașterii a fost peisajul¹.

¹ Peisajul este genul care ia prilej de a fi privit ca subiect de pictură. „Peisajul – real sau imaginar – este întotdeauna un spațiu, sau reprezentarea unui spațiu. Reprezentarea unui peisaj este reprezentarea spațiului. Peisajul este spațiu” (10). – În însemnările lui Leonardo există pasaje care ne îndreptătesc să considerăm pictura de peisaj (cum o considera și artistul – n.n.) ca o activitate independentă (64).

Evul Mediu n-a dat (aproape deloc) atenție peisajului. La Giotto apar rarissime și foarte rudimentare elemente de peisaj (de obicei stânci). După 1400, pictorii miniaturisti flamanzi, frații cei trei Limbourg, în serviciul ducelui de Berry, își vor orna breviarele, cărțile de rugăciuni (capodopera lor: *Très riches heures du duc de Berry*) cu peisaje de o delicată sensibilitate, în limbajul picturii goticului târziu, cu abundente notații realiste, un simț al spațiului și o consistență, o densitate a formelor. Sensul atmosferic al fundalului peisajistic al acestor scene reprezintă – împreună cu portretistica societății burgheze – una din cuceririle mai remarcabile ale școlii flamande: „Cele mai desăvârșite peisaje populate de figuri și scene din viața țăranilor, – o lume de un lirism fascinant” (28).

Spre deosebire de pictura italiană din prima jumătate a secolului al XV-lea, în care datul natural mai este încă un element cu totul secundar al compoziției, în pictura artiștilor din Flandra se ajunge foarte curând să se sugereze profunzimea peisajului cu efecte foarte sugestive și nu arareori iluzioniste. „Invenția flamandă este vederea în depărtare de peisaje urbane sau naturale, pentru a plasa mai bine, sub raport spațial și geografic, episoade din trecut menite să trăiască în prezent. Investigarea realității îi duc în plus pe artiști să descrie detalii ale naturii în prim plan, ca fire de iarbă sau varietăți de flori, cu o atenție atât de precisă încât opera rezultă a fi aproape științifică” (28). – Primul celebru exemplu de excepțional peisaj, inclusiv cu splendide arhitecturi de fundal, scăldat într-un ocean de verde în diferite nuanțe cu o precizie și minuțiozitate microscopică de redare până și a amănuntelor infinitezimale: este *Adorația mielului mistic*, de Jan van Eyck (1432). Scena este plasată într-un verde luxuriant, peisaj în fundal cu splendide arhitecturi gotice. Acest peisaj apare ca adevăratul protagonist al scenei. – Peisajul ca gen independent de artă s-a dezvoltat treptat din peisajul de fundal. „Dintre toate „genurile” pe care „specialiștii” secolului al XVI-lea au început să le cultive în Nord, peisajul este, în mod vădit, cel mai revoluționar” (64).

Genul peisajului ilustrat de marii maeștri flamanzi – culminând cu Bruegel – va fi cultivat, în Germania, de Dürer, Cranach și de Altdorfer – cel mai mare peisajist al Renașterii¹.

În Italia, peisajul va fi luat ca simplu element decorativ de fundal de către numeroși pictori, într-o măsură mai mare sau mai mică (Benozzo Gozzoli, Botticelli, Piero della Francesca, Mantegna, Antonello, Carpaccio, Giorgione, Veronese, Tițian). Dar în evoluția italiană a genului, momentul cel mai important de început îl marchează Giorgione cu *Furtuna*, binecunoscutul său tablou construit pe un vast peisaj campestru, în care sunt inserate cele două personaje, formând „cadrul teatral” al scenei principale, al cărei subiect este reprezentarea naturii (elementul care catalizează atenția privitorului fiind fulgerul care brăzdează un cer încărcat de nori amenințători)².

Peisajul ireal al lui Leonardo da Vinci (din *Gioconda*, *S. Ana*, *Fecioara și Pruncul*, *Fecioara între stânci*, care se mărginește la a da un cadru personajelor) devine un element discret dar semnificativ al compoziției. În schimb, cele câteva desene, schițe rapide, nervoase, confuze (de ex. *Peisaj de pe Arno*, Uffizi) sunt considerate printre cele dintâi – dacă nu chiar primele – reprezentări ale peisajului independent, autonom (138).

¹ În opera lui Bruegel pot fi identificate cele trei genuri distincte de peisaj: peisajul local, de actualizare a unor evenimente istorice (*Uciderea pruncilor*), peisajul fantastic (*Turnul Babel*) și peisajul cu elemente clar realiste (*Peisaj din Alpi*) (131).

² Odată cu peisajul se crează o nouă tradiție: omul se integrează în natură. Și în tablourile cu subiect religios a devenit obicei să se folosească un peisaj local ca fundal al unei scene biblice. – Peisajisti florentini au fost observatori realiști. Școala venețiană transformă peisajul – sub impulsul lui Giorgione – într-o idilă luminoasă. Idealul venețian – senin, poetic, scăldat în lumină – s-a impus, cu forța unei tradiții, artei peisajului în Europa” (103).



Cima da Conegliano: „Bunavestire”.

*

Atât în portrete sau în peisaj cât și în celelalte compoziții Leonardo a inventat un nou procedeu de a realiza o pictură cu contururi și umbre evanescente și de a umbri ușor contururile: așa-numitul „sfumato”. Este un procedeu pictoric analog clarobscurului, – dar spre deosebire de acesta, nu se bazează pe contraste, ci pe concilierea graduală, progresivă de lumină, umbră și culoare. – Rațiunea acestui procedeu este următoarea: „Pictorul trebuie să lase spectatorului ceva de ghicit; dacă contururile nu sunt deliniate rigid, dacă forma este lăsată puțin vagă, ca și cum s-ar pierde în umbră, orice impresie de rigiditate și de ariditate va fi evitată. Aceasta este faimoasa invenție leonardescă zisă „sfumato”: conturul evanescent și culorile păstoase cu cele delicate fac să confluiască o formă într-alta, lăsând totdeauna o marjă imaginației noastre” (63). Este modul

de a realiza o pictură cu contururi și umbre estompate, este procedeul de a umbri ușor contururile.

„*Sfumato*“ deci este fuziunea personajelor cu natura; când este realizată, această fuziune exprimă o unitate profundă, sau o „simpatie“ între natura umană și natura cosmică. „*Sfumato*“, la început simplu freamăt atmosferic, poate fi considerat o antiteză a ritmurilor liniare ale lui Botticelli“ (4). – Grație acestui procedeu, „Leonardo a revoluționat dintr-o singură lovitură abuzul de contururi, duritățile expresiei și compozițiile prolixе“ (36). – Metaforic spus: „*sfumato*“ este muzica picturii: *Fecioara între stânci, Gioconda, Sf. Ana, Fecioara și Copilul, Sf. Ioan Botezătorul*.

*

Renașterea a creat sau re-creat, revigorat, relansat și alte genuri artistice cărora noile condiții istorice, generale, le-au asigurat o largă popularitate: „natura moartă“, pictura „de gen“ și miniatura.

„Natura moartă“ (azi, critica de artă preferă – mai corect – sintagma „*natură statică*“), genul de pictură care reprezintă flori, fructe, vânat, păsări, pește, zarzavat sau obiecte diferite, era practicat și în pictura elenistică și în mozaicurile romane. Ignorată, practic, total în Evul Mediu, va reapare ocazional la artiștii Renașterii în scopuri decorative, îndeosebi în intarsiile în lemn. „Datorită fie prevalării progresive a elementelor naturaliste și intereselor științifice din civilizația vremii, fie ca mijloc iconografic capabil să facă aluzie în mod alegoric la vanitatea bunurilor lumești“ (96), „natura statică“ s-a constituit ca temă independentă – eliberată de un context figurativ mai vast – în secolul al XV-lea, apărând în pictura flamandă, – cea mai atentă la orice aspect al realității imediate. În Italia, genul a fost reluat spre sfârșitul secolului următor (pentru a triumfa, de pildă, cu Caravaggio).

Marea epocă a „naturii statice“ a fost sec. XVII, răspândindu-se rapid datorită posibilităților variate expresiv-co-



Sodoma: „Nunta lui Al cel Mare“.

coloristice pe care le oferea prospețimea florilor, fructelor, penelor, etc., agreată în mod deosebit de baroc. Practic, succesul genului se datora preferinței comitenților și colecționarilor burghezi pentru teme mai puțin solemne, mai familiare, mai potrivite pentru a crea o atmosferă de interior, de viață domestică.

*

Se numește pictură „de gen“ compoziția care își alege ca subiect scenele cele mai obișnuite din viața cotidiană, în care nu se face nici o referință la fapte petrecute realmente sau la persoane existente efectiv. – Definiția nu este riguroasă, pentru că scene de viață cotidiană se pot introduce și într-o pictură cu conținut mitologic, religios sau istoric. „O referință sigură pentru a defini pictura „de gen“ se poate găsi numai în anonimitatea, în caracterul anonim al figurilor, – dacă acestea sunt reprezentate mai degrabă ca „tipuri“ decât ca indivizi“ (96).

Teme de viață cotidiană, scene „de gen“ sunt comune în toate timpurile; pictura egipteană, de pildă, este inspirată în cea

mai mare parte de scene dintre cele mai obișnuite ale vieții cotidiene. – Dar, deși fenomen universal, pictura „de gen” a fost identificată în mod clar, dotată cu o personalitate proprie de categorie estetică „numai la începutul epocii moderne, în secolele XV și XVI, și a devenit o specialitate proprie picturii flamande și olandeze, – pictură esențialmente dedicată unui conștient, pacient și riguros studiu al realității, care, chiar și când își ia un subiect, o temă religioasă, vrea să fie totdeauna oglinda fidelă a lumii vizibile” (96). Italia, în schimb, îl va aștepta pe Caravaggio care va îndrepta constant atenția pictorilor la lumea înconjurătoare și la viața de fiecare zi.

*

Și genul miniaturii, care deținea un rol preeminent în arta medievală, este radical revigorat în perioada Renașterii. „Miniatura, care de secole se prezenta în formule canonizate și caligrafice, chiar dacă era impregnată de un deosebit farmec decorativ, manifestă în epoca renașcentistă o autonomie și o originalitate individuală care înainte era de neconceput, și aproape întotdeauna consemnează prezența unui artist creator” (112). Odată cu Renașterea, miniatura este mai relaxată, mai degajată în raport cu scrisul caligrafului, de care era legată de secole, coordonând sever și armonios lucrul, dar devenind ea suverană, – mijloc fundamental pentru reprezentarea vieții profane.

Marele moment al miniaturisticii renașcentiste l-au marcat cei trei frați Limbourg, care între 1410–1416, la Dijon, în serviciul ducelui Jean de Berry, au executat celebra capodoperă *Très Riches Heures du Duc de Berry*, conținând admirabile peisaje și arhitecturi, scene populate de figuri și momente din viața țăranilor și a seniorilor, constituind adevărate tablouri – în pofida dimensiunilor reduse, – cu un simț ferm al compoziției fondat pe cunoașterea riguroasei spațialități italiene, armonios fuzionând cu eleganța liniară a goticului francez și cu preocuparea tipic flamandă pentru precizia detaliilor” (96)¹.

¹ Cu frații Limbourg, miniaturiștii descoperă farmecul peisajului. Din

În Italia, perioada de apogeu a miniaturii renașcentiste se situează între (aproximativ) 1450–1470. Dar mult mai înainte Beato Angelico și maestrul său Lorenzo Monaco pictaseră (unul din manuscrise datează din 1409) splendide miniaturi – asupra operei lui Angelico formația sa de miniaturist lăsând urme determinante, indelebile. După această perioadă decorația (îndeosebi a marginilor paginii) devine bogată până la exces și extrem de fastuoasă: capodopera *Biblia lui Borso d'Este* este un exemplu. – Producția mai înfloritoare este în Toscana, – dar în majoritatea marilor orașe genul este ilustrat de numele unor mari talente (Peselino, Taddeo Crivelli, Antonio del Cherico, Gherardo e Monti di Giovanni, Liberale da Verona, Girolamo da Cremona), creatori ai unor frumuseți indescriptibile.

Glorioasa istorie a miniaturii franceze se încheie cu Jean Fouquet (care este și primul mare pictor francez al Renașterii); în Burgundia – cu Alexander Bening; în Flandra – cu Hans Memling. – Începând din sec. XVI, o largă difuzare cunoaște portretul-miniatură, reprezentat de Jean și Fr. Clouet în Franța,



P. Lombardo: „S. Maria dei Miracoli” (Veneția).

acel moment, miniatura nu mai este un simplu ornament al textului, ci – ocupând întreaga pagină – devine o adevărată pictură. – „Fericită sinteză de elemente culturale variate luate din maniera pictorică și miniaturistică locală și din școli străine, arta fraților Limbourg reprezintă concluzia celei mai splendide tradiții decorative gotice, și în același timp anticipează viitoare soluții pictorice” (112).

Parmigianino în Italia; iar cu Nicholas Hilliard și Isaac Oliver – portretul în miniatură reprezintă aspectul prevalent al picturii engleze a sec. XVI (96).

Odată cu finele Cinquecento-ului miniatura decade și moare, detronată de concurență sa: gravura în lemn și cupru... Miniatura moare nu pentru că va imita pictura, ci pentru faptul că are din ce în ce mai puține ocazii de a fi produsă, în lipsa cererii (excepție făcând Biserica, pentru ornamentarea unor cărți liturgice).

*

În primele două decenii ale sec. XV se elaborează în Italia o metodă științifică de a reprezenta pe un plan bidimensional obiecte tridimensionale: perspectiva. „Este o descoperire fundamentală care marchează cumpăna dintre arta medievală și cea renascentistă“ (28)¹.

„În sens istorico-artistic, cuvântul „perspectivă“² înseamnă construcția geometrică pentru a reprezenta obiecte solide pe un plan de proiecție, adică suprafața de pictat. Prin extensiune, se numește perspectivă în istoria artei și alte metode, nu riguros geometrice, care aspiră să exprime spațialitatea pe o suprafață bidimensională“ (25)³. – Pentru prima dată problema reprezentării spațiului este rezolvată acum, recurgându-se nu la încercări empirice, ci la norme geometrice. „Și maeștrii eleniști erau abili în a crea iluzia de profunzime, dar nu cunoșteau legile matematice după care obiectele se micșorează în mărime pe măsură ce se îndepărtează spre fundul scenei“ (63). – Brunel-

¹ „Perspectiva este forma sau reprezentarea potrivit rațiunii a spațiului. Perspectiva dă adevăratul spațiu, adică o realitate din care e eliminat tot ceea ce e întâmplător, sau irelevant, sau contradic-toriu. Perspectiva construiește în mod rațional reprezentarea realității naturale“ (4).

² Termenul derivă din lat. *perspicio, perspicere* – „a pătrunde cu privirea, a observa, a cerceta cu atenție, a examina“.

³ În acest sens deci istoria perspectivei nu e altceva decât istoria diferitelor tendințe de reprezentare pictorică a unor obiecte solide și a relațiilor lor reciproce în artă, din preistorie până azi.

leschi a fost cel care a dat artiștilor mijloacele matematice (iar Donatello le-a teoretizat) pentru a rezolva problema; cu alte cuvinte, „tehnica de reprezentare a depărtării în raporturile figurilor cu poziția și culoarea; studiul matematic al liniilor care circumscriu figurile („perspectiva liniară“), și cea care calculează atenuarea luminii și a tonurilor de culoare degradându-le valorile și tentele potrivit depărtării („perspectiva aeriană“) (92).

„Perspectiva a apropiat pe om cu încă un pas de lumea înconjurătoare. – Florentinii se mărgineau la perspectiva liniară, neglijând rolul aerului, a stratului de aer ca mediu. Încă Giotto realizase în unele din lucrările sale impresia de profunzime, redarea tridimensionalității spațiului în care se mișcă figurile. Dar abia descoperirile de la începutul secolului al XV-lea au permis pictorilor să înscrie cu precizie matematică într-un spațiu tridimensional scene complicate cu multe figuri“ (1).

În Pre-Renaștere, Giotto a fost cel care a descoperit arta de a crea pe o suprafață plană iluzia realității. Dar observațiile lui Giotto au rămas fragmentare, n-au fost folosite de el decât în câteva fresce și în general au rămas la reprezentarea efectului de



Piero della Francesca: „Flagelația lui Iisus“.

diminuare (25). Dar viziunea lui Giotto rămâne punctul de plecare capital în problemă¹. El își plasează personajele în interioare bine definite, „creând deci un spațiu autonom în dosul suprafeței peretelui și distrugând caracterul solid, impenetrabil, al suprafeței pe care va picta”. Evoluția modului de reprezentare a spațiului a fost perfecta consecvență a acestui moment, – ajungându-se până la *trompe-l'oeil*², anticipând experimentele marilor practicieni și teoreticieni ai procedeului perspectival.

Primele experimente ferme de reprezentare perspectivală le-a făcut Brunelleschi; intenția sa de a trece de la măsurarea spațiului real la reprezentarea la scară s-a concretizat în două tabele (pierdute) relative la cele două monumente-simbol ale Florenței: Baptisteriul și Palazzo Vecchio. Din relatările transmise de contemporani nu rezultă clar cum au fost construite; dar cum Brunelleschi nu a practicat niciodată pictura, probabil că experimentele au fost făcute pentru a-și ușura propria sa muncă de arhitect, iar nu pentru a găsi o nouă metodă pentru pictură. – Lucrarea lui L.B. Alberti *De pictura* (1435) conține cea dintâi expunere teoretică a noului mod de construire, de reprezentare a spațiului într-un tablou. – Piero della Francesca (în *De prospectiva pingendi*) a dezvoltat în sens matematic construcția teoretică a perspectivei – în pictură – până la ultimele sale concluzii. – Ghiberti adună materiale din tratatele de optică pentru al treilea *Comentar* al său – și din acest

¹ În afara Italiei – „metoda de a picta a lui Jan van Eyck nu implica înțelegerea și aplicarea perspectivei renascentiste; cu toate acestea el a reușit tocmai pentru că era liber de anumite constrângeri și mai deschis la efecte mai intime, naturaliste” (25).

² Gen de pictură în care grija detaliului și a virtuozității în materie de perspectivă sunt folosite cu intenția specifică de a crea iluzia realității (58). – *Trompe-l'œil* („înșală ochiul”) – „expresie franceză folosită pentru a indica acele picturi (sau și intarsii în lemn) executate cu o aplicație atât de riguroasă a perspectivei liniare și cu o dispoziție atât de atentă a umbrelor și luminii, încât să genereze iluzia existenței reale a obiectelor reprezentate” (96).

moment, contemporanii au recunoscut perspectiva ca parte a picturii (sau vice-versa).

*

„În artă, perspectiva este legată de reprezentarea spațiului. În Renaștere, perspectiva este teroretizată (de Brunelleschi, Alberti, Piero della Francesca) drept structură ideală și fundament al proporționalității între lucruri luate separat și întregul. – În practica artistică, perspectiva liniară redă profunzimea spațiului prin degradarea mărimilor; perspectiva aeriană este cea care redă distanțele prin grosimea crescândă a atmosferei” (4).

Perspectiva aeriană este cea prin care se realizează efectul de a reprezenta distanța reală prin degradarea luminii și a culorilor (58). – Scrie Leonardo da Vinci: „*Se mai află și o altă perspectivă, ce o voi numi aeriană; ea ne ajută ca, prin felurile desimi ale straturilor de aer, noi să cunoaștem depărtările schimbătoare ale clădirilor de tot felul ce se află pe un același rând... Pentru aceasta e nevoie să reprezinti aerul cu o oarecare grosime. Într-o asemenea atmosferă, tu prea bine știi că lucrurile aflate cel mai în fund, ca de pildă munții, din pricina straturilor mari de aer dintre obiect și ochiul tău par albastrii și aproape de aceeași culoare cu aceea a aerului atunci când soarele se află la asfințit*”.

„Ceea ce Leonardo va numi „perspectivă aeriană” nu e altceva decât măsura distanțelor în profunzime, după densitatea și culoarea atmosferei interpuse: astfel încât toate lucrurile vor apărea învăluite, voalate, estompate (4).

*

Ceea ce a mai contribuit la excelența picturii Renașterii a fost în mare măsură tehnica picturii în ulei. Fără să fie, cum adeseori se afirmă, o invenție a acestei epoci¹ – deși larg folosită

¹ Călugărul-artist saxon Rudger (care și-a adăugat prenumele Teophilos) a scris, către 1120, un tratat de tehnica picturii: *Schedula*

începând de pe la mijlocul secolului al XV-lea – și cu toate că tot atât de greșit se atribuie „invenția” ei lui Jan van Eyck, această tehnică a fost mult practică în Flandra, de unde s-a răspândit repede în alte țări. „La Veneția, pictura în ulei a fost adusă de Antonello da Mesina și Domenico Veneziano. Cu acest prilej a deprins-o și Andrea del Castagno, învățându-i și pe alți meșteri pictori” (70). – „Utilizarea vopselelor de ulei în scopuri meșteșugărești era cunoscută în Germania și Flandra – probabil și, în Italia – înainte de 1400. Frații Van Eyck au folosit, primii, pictura în ulei în scopuri artistice, au revoluționat din temelii metodele folosite până la ei și au făcut din pictura în ulei tehnica secolelor următoare” (8).

În tot Evul Mediu pictorii își extrăgeau culorile din plante și din minerale pisate, pulberea rezultată se amesteca cu gălbenuș de ou (sau cu albuș), liant care răspundea perfect acestui scop, dar care prezenta dezavantajul că se usca prea repede: este tehnica și tipul de pictură „tempera” (pe lemn, perete, hârtie sau pânză). Van Eyck a imaginat o nouă rețetă de pregătire a culorilor. Cum tempera nu îi permitea nici treceri graduale de ton și nici o gamă bogată de nuanțe, pictorul a folosit uleiul de în (sau de nucă) în locul gălbenușului de ou ca substanță aglutinantă – și în felul acesta putând lucra mai încet și deci cu mai multă finețe și precizie; se putea servi de culori lucitoare puse în straturi transparente și să adauge efecte de relief mai accentuat

diversiarum artium, în care vorbește de aplicarea de verniuri intermediare și anume de faptul că anumite uleiuri, rășini și verniuri colorate dădeau un glasiu ducând la o tehnică mixtă. – „Dar Theophilos și contemporanii săi știau destul de puțin despre materiile prime pe care le propuneau. „Ulei” era „ulei”, ceea ce însemna că puneau pe picior de egalitate uleiul de măsline, care se usucă greu, cu uleiul de în, care se usucă repede” (8). – Pictorul Cennino Cennini (sec. XIV–XV), în renumitul său rețetar *Libro dell'Arte* îi învață cum să lucreze pictorii cu ulei „pe perete, pe lemn, pe fier sau unde vreți”, dând prescripții despre felul în care se pregătește acest liant. – Ghișeri reamintește că Giotto lucra în frescă cu ulei, și pe lemn sau pe mozaic.



Titian: „Ecce Homo” (Muz. Brukenthal).

și de strălucire a coloritului, lucrând cu o pensulă mai fină, mai ascuțită, și obținând în felul acesta delicate variații de tonuri, prin suprapuneri de subtile straturi de culori aproape invizibile și de verniuri, – acele minuni de precizie și minuțiozitate care i-a uimit pe contemporani, făcându-i să adopte repede noua tehnică. – „Era o tehnică de estompere delicată a tentelor și de extindere a gamei cromatice, obținându-se contraste mai marcante de luminozitate și mai pronunțate efecte de modelu, de relief al formelor”¹.

*

„Renașterea nu s-a împlinit pe plan artistic decât grație

¹ În ce consta deosebirea între pictura în ulei din Evul Mediu și cea adoptată în tehnica lui Van Eyck – „nici cele mai recente analize nu au dat un răspuns în măsură să rezolve această problemă, lăsându-se să se presupună că uleiului sicativ i se adăuga un strat protector de verniu” (28) – soluție colorantă a unor plante rășinoase care aplicată pe obiecte formează un strat protector și ornamental (41).

arheologiei“ (47). Toată perioada secolelor XV–XVI a fost marcată de descoperiri senzaționale care au sporit exploziv interesul pentru Roma antică. În 1430 este redactată o *Descriere a ruinelor orașului Roma* – care sunt pentru prima dată studiate pentru ele însele, ca scop în sine. Urmează numaidecât alte lucrări similare, devenite în curând adevărate „ghiduri turistice“. Librăriile Romei vindeau în sec. XVI planuri și reconstituiri ale capitalei Cezarilor. Primul plan arheologic al Romei se publică în 1527, urmat rapid de altul mai riguros (1544). – Papa Paul II (1640–71) colecționează o mare cantitate de variate antichități; colecționismul ca fapt de cultură pasionează marile familii și le ambiționează să rivalizeze cu papii și între ele. Familia Farnese întreprinde săpături care se vor solda cu descoperirea, printre altele, a faimosului grup Dirce („*Taurul Farnese*“), după ce, cu mult înainte, în 1506 fusese descoperit mai faimosul grup „*Laocoon*“ – și numeroase alte capodopere antice. Sixt IV (1471–84) fondează Muzeul Capitoliului – unde aduce și celebra *Lupoaică*. Iuliu II – un alt muzeu, Belvedere. – „Când apoi umanismul a redescoperit valoarea operelor antice de artă ca mijloc pentru formația spirituală a omului, a colecționa antichități a devenit o datorie pentru toate marile familii senioriale italiene; familiile Medici la Florența, Corsini și Borghese la Roma, Gonzaga la Mantova, Montefeltro la Urbino, Este la Ferrara, Visconti la Milano, Farnese la Parma, etc., au creat colecții prețioase care apoi au format nucleul principalelor muzee de azi. Erau însă colecții private care puteau fi vizitate numai în mod excepțional de străini, – în care caz, asistăm la un fenomen nou în viața cultural-artistică a Renașterii: apariția unui „turism umanist“ (47)¹. – Vizitatorii acestor colecții private de artă erau în număr suficient de ridicat ca să justifice alcătuirea repsectivelor cataloage de artă. (Primul a fost publicat în 1537;

¹ În 1581, Montaigne notează în *Jurnalul său de călătorie în Italia*: „Adonis care se află la episcopul din Aquino, lupoaica de bronz, copilul care își smulge ghimpele la Capitoliu; Laocoon și Antinous la Belvedere; satirul de la via cardinalului Sforza...“.

al doilea, al colecției celebrului Ulise Aldrovandi, din Bologna, în 1556).

Primele muzee deschise publicului au fost Muzeul Capitoliului (fondat în 1471) și colecția de antichități donată (în 1503) de cardinalul Grimani Republicii Veneția. – Colecțiile familiei Medici au fost sistematizate, mai târziu, în Palatul Uffizi – primul exemplu de edificiu construit în mod special (de Vasari, în sec. XVI) pentru a găzdui un muzeu de artă. – Așadar, în secolul al XVI-lea (și următorul) Galeria de Artă capătă o fizionomie modernă și se eliberează de primitivul eclectism în care frumosul și istoricul se contaminau cu bizarul și *perugrino* (122).



Giov. Montorsoli: Altarul din S. Maria dei Servi (Bologna).

*

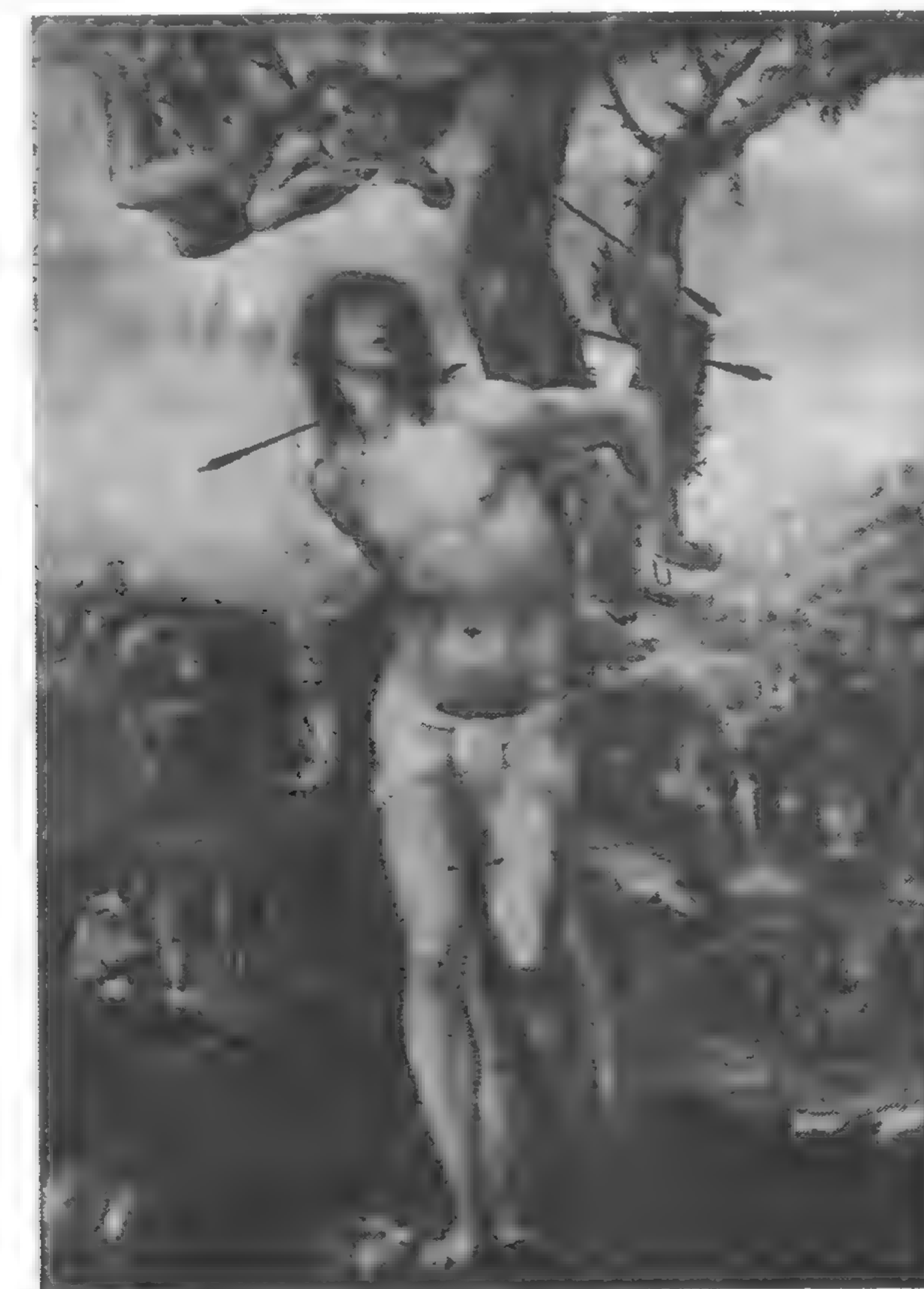
O urmare, firească, a colecționismului a fost apariția în secolele Renașterii a unei „piețe de artă“, constituirea unui comerț de artă în toată regula, – cu negustori, intermediari, exportatori, cu formarea unei categorii de „cunoscători“, de experți. Această „piață“ ia naștere și datorită prevalenței pe care cultura laică a câștigat-o asupra celei religioase¹. „Deja odată cu Umanismul se afirmase tendința de a atribui o valoare afectivă codicilor și antichităților clasice, favorizând în felul acesta apariția unui adevărat târg de anticariat și chiar dând naștere falsificărilor“ (96). – În orice caz: multiplicarea colecțiilor de artă și dezvoltarea comerțului de artă a dus la acutizarea sensibilității artistice și la selectivitatea critică a valorii operelor de artă.

Piața operelor de artă a cunoscut, rapid și constant, o dezvoltare în sensul modern, „tocmai pentru că la baza colecționismului au stat și considerente de ordin economic, ca oportunitatea de a investi în bunuri reale capitaluri supuse eroziunii inflației, sau speranța de a obține un câștig din comerțul cu opera de artă – la fel ca orice marfă. „În felul acesta, mecenatele aristocrat este înlocuit acum de capitalistul care cumpără pentru a investi și a specula, figura colecționarului se separă de cea a comitentului, iar aceasta devine tot mai rară“ (96).

*

Una din tehnicile inovatoare ale Renașterii, (deși mai puțin onorabilă...) privește falsul în artă. Falsificarea unei lucrări de artă însă nu se identifică pur și simplu cu fraudă comercială și se reduce numai în parte la aspectul de fapt penal. „În realitate, falsul este înainte de toate un fapt cultural, întrucât se naște în-

¹ „În 1540, Primaticcio, trimis de Francisc I (în timp ce lucra la Fontainebleau – n.n.) în Italia, a pus să se facă mulaje după celebrele statui antice și s-a întors la Fontainebleau cu 33 de lăzi cu mulaje și lucrări în marmură“ (47).



Sodoma: „Sf. Sebastian“.

totdeauna într-un context cultural precis și este produs în scopul de a satisface exigențe care sunt în primul rând de ordin cultural“ (99)¹.

Primele contrafaceri artistice datează din epoca romană, cunoscând o mare răspândire în sec. II e.n. În Evul Mediu fenomenul acesta este (quasi) inexistent. După o perioadă de 1200 de ani, reapare în Italia. Primii falsificatori de artă se ivesc și operează în ambianța erudiților, arheologilor, umaniștilor, monseniorilor din noile centre de cultură laică – Florența, Roma, Veneția, Mantova, Urbino, – în care pasiunea pentru trecut traduce interesul pentru o nouă filosofie și o nouă cultură.

¹ Dar tot în Renaștere se va afirma din plin și conceptul de „proprietate intelectuală“ a operei de artă; iar pe plan juridic ideea de „contrafacere artistică“ drept infracțiune, acțiune ce aduce un prejudiciu.

În Veneția secolului al XVI-lea prosperau atelierele (*botteghe*) specializate în imitații de opere de artă. Aceeași situație era la Roma, la Mantova, la Florența. Mai ales la curțile Italiei Septentrionale, unde cultura umanistă și mai rafinată și mai experimentată dusesse entuziasmul pentru Antichitate până la limitele fanatismului, comerțul de falsuri era deosebit de intens și de avantajos¹ (99). – Cazul adolescentului Michelangelo este cel mai cunoscut¹.

La aceeași dată – și ca o consecință a excepționalei răspândiri a falsurilor artistice – se profilează tipul modern al „cunoscătorului“, al expertului care recunoaște, dintr-o privire, stilul inconfundabil al unei *bottega* modernă – și chiar să aprecieze valoarea artistică a obiectului. „Mai târziu, spre sfârșitul secolului XVI și începutul secolului următor, când istoriografia artistică a instituționalizat de-acum, în mod ferm, faima divină a anumitor artiști și epoca renașcentistă începe să fie privită în termeni de retorică celebrativă, vor fi falsificați îndeosebi marii maeștri ai sec. XVI“ (99)². – Când în Spania, la începutul secolului al XVI-lea, sosesc primele tablouri ale lui

¹ Tânărul Michelangelo îi prezintă lui Lorenzo dei Medici o statueta în stil antic, *Amor adormit*. Lui Lorenzo nu îi place lucrarea, dar îi propune tânărului sculptor să o vândă drept operă antică; Michelangelo acceptă, o îngroapă un timp în pământ saturat cu un acid ca să pară antică, după care Lorenzo o trimite unui renumit negustor de artă din Roma; acesta o vinde cardinalului Riario cu 200 ducăți de aur, dar artistului îi trimite numai 30. Cardinalul, ca să verifice autenticitatea lucrării, trimite un om de încredere să se informeze, Lorenzo se eschivează să răspundă, dar Michelangelo recunoaște falsul – și negustorul restituie cardinalului banii. Apoi – lucrarea a dispărut în necunoscut. (*Amor adormit*, actualmente în muzeul din Torino, este un fals din sec. XVI sau XVII.

² Faimos între numeroșii falsificatori era Terenzio d'Urbino, specializat în imitații după Rafael. – Metodele folosite de falsificatorii moderni sunt de la cea mai simplă, a înnegririi cu fum și a „crăpăturilor“ (*craquelures*) până la cea a reelaborării integrale a unei mediocre opere vechi, antice.

Hieronymus Bosch, acestea au trezit un interes atât de viu încât numaidecât au început să prolifereze falsificările, – „în timp ce la Bologna, într-un climat de mare admirație pentru operele renașcentiste recente, desenele false atribuite lui Michelangelo și Rafael găsesc ușor prețuitori entuziaști și cumpărători iluștri“. – (Falsificările de opere de sculptură sunt mult mai rare, pentru că întâmpină dificultăți mult mai mari, precum și pentru că cererile pieții sunt considerabil mai reduse).

Nu poate fi considerat un fals ci o farsă, sau un spiritual divertisment cazul când un falsificator vrea să ia peste picior un cumpărător de nivel cultural precar – cum a procedat Annibale Carracci; sau un pictor de valoarea unui Luca Giordano, care i-a vândut drept originale unui colecționar, care îi disprețuia lucrările proprii, extraordinare falsificări ale unor tablouri de Bassano, Tițian și Tintoretto (pe care însă le semna, indescifrabil, cu numele său – dezvăluindu-i apoi victimei farsa... (8)¹.

*

Alte noutăți în arta Renașterii.

Pe lângă pictura pe panou de lemn (pentru care pictorii italieni foloseau de regulă lemnul moale – îndeosebi plopul – în timp ce flamanzii preferau lemnul tare – stejarul, gorunul), începând din sec. XV se pictează și pe pânză, cu sau fără grund, montată și întinsă pe o ramă de lemn, – mai ales spre sfârșitul secolului la Veneția. (Vasari spune că la Veneția pictura nu se face numai pe lemn, ci mult pe pânză, pentru că se pot face picturi de orice dimensiuni dorești – și tablourile sunt mai ușor de transportat, de expediat oricât de departe). În Țările de Jos, exemplele celebre sunt *Mizantropul* și *Parabola orbilor*, de Bruegel (1568) în Italia, cea mai veche pictură pe pânză cunoscută este *Sf. Eufemia*, de Mantegna (Muz. Capodimonte,

¹ „Denumirile de *fals* și *plagiat* sunt de dată recentă. În Renaștere, aceste noțiuni erau încă necunoscute din punct de vedere juridic. În schimb falsificarea de monede se pedepsea cu moartea încă înaintea erei noastre“.



Sansovino: „Apollo“.

fără policromie. În Cinquecento noul gust refuză policromia clară a Quattrocento-ului și se afirmă deja acea predilecție pentru monocromie, pentru alb și negru, care domină gustul modern. Culorile dispar mai întâi din arhitectură și sculptură (70). În sec. XV se mai întâlnesc doar urme de coloraturi parțiale; de obicei se păstrează aplicații de aur sau de albastru ultramarin¹.

¹ „Un bust ca Uzzano (teracotă policromă) de Donatello arată în mod clar că Renașterea nu putea rămâne satisfăcută cu portretul sculptat. Acest bust e colorat ca în realitate, ajungând să producă pentru o clipă o atât de puternică impresie de viață, încât imediat după aceea devine straniu. Contemporanii lui Donatello trebuie să fi încercat aceași impresie, de vreme ce busturi de acest fel sunt totuși rare. Dar oricât de puține, ele sunt suficiente pentru a dovedi că elementul cromatic nu putea lipsi unui portret satisfăcător; cu alte cuvinte, că pictura, și nu sculptura, era chemată să devină adevărata artă a portretului în Renaștere (22).

Napoli). — Transportul unei picturi de pe lemn pe pânză datează de la începutul sec. XVIII.

În Quattrocento policromia statuilor în lemn (dar și în bustul, în stuc, al lui Uzzano de Donatello: o dovadă a gustului public al epocii) continuă — mai rar. Colorarea statuilor (sau basoreliefurilor) în marmură și piatră încează (o excepție rarisimă e *Bunavestire* de Jacopo della Quercia, din San Gimignano) — în parte pentru a lăsa la vedere materialul de preț (cum s-a întâmplat totdeauna cu bronzul — cel mult înviorat cu auritură, ca în *Porțile* lui Ghiberti); iar în parte, pentru a imita statuile antice descoperite



Antonio Sansovino: „Sf. Ioan îl botează pe Hristos“
(Florența, Baptisteriu).

Stucul¹ — care în sec. XV se folosește și pentru a reproduce în calc operele unor mari artiști, ca Donatello, Ghiberti, ș.a. — în secolul următor cunoaște o perioadă strălucită odată cu decorația arhitectonică a lui Rafael și elevilor săi (*Loggiile din Belvedere*, *Vila Madama*, etc.) și cu artiștii manieriști (la *Palazzo del Te* cu Giulio Romano, la Fontainebleau cu Primaticcio, ș.a.). „În această evoluție stucul își pierde caracterul de decorație subordonată arhitecturii, pentru a se apropia tot mai mult de sculptură; o transformare care se va împlini definitiv în epoca barocă“ (96).

În secolul al XVI-lea începe să se definească, clar și precis, caracterul și funcția cadrului. Tablourile de mai mari dimensiuni erau strict legate de ambianța pentru care au fost comandate (deci nu era nevoie să fie „înramate“); funcția practică a unui cadru era în primul rând de a face ușor transportabil tabloul pe un alt perete. Cadrul independent (așa cum nu apărea în icoana

¹ Mortar de ipsos amestecat cu praf de marmură, clei și diferite substanțe colorante, care prin uscare și lustruire devine asemănător marmurii (84).

de altar, în diptic, în triptic) îl găsim ca atare, și de necontestat, în compozițiile lui Bruegel și altele similare, destinate locuințelor burgheze din Țările de Jos. – Într-o casă din Cinquecento tabloul cu cadru este pus pe perete de-asupra mobilelor, la o înălțime de peste 2 m – și devine mai important când, prin subiectul tabloului, este perfect adaptat ambianței dorite, „permițând pictorului să-și picteze operele în mod independent de clientul care le va cumpăra“ (41).

Paleta, în fine, placa ovală (de obicei) pe care pictorul își amestecă culorile când lucrează, se afirmă sub forma actuală numai din sec. XVI (pictorul german Frühauf o reprezintă în 1487, dar neclar); până atunci pictorul își ținea în ordine culorile într-o mulțime de ulcele pe masa de lucru. – Șevaletul însă este atestat încă din sec. XIV – reprezentat fiind chiar de Giotto pe unul din basoreliefurile de pe Campanila din Florența.

*

Multe din capodoperele Renașterii italiene, privite „din exterior“, impresionează și prin monumentalitatea lor; deși în momentul și procesul contemplației estetice a unei opere, ultimul lucru care reține mai puțin (sau chiar deloc) atenția, aprecierea sau admirația spectatorului sunt tocmai dimensiunile operelor. Cu toate acestea, pentru o viziune cât mai clară adecvată, completă asupra artei Renașterii, nici enormitatea dimensiunilor liniare nu este lipsită de semnificație.

Adeseori acestea sunt – considerând efortul implicat de execuția lucrării – greu de imaginat. La Veneția, tabloul pe pânză *Martiriul S. Lorenzo* a lui Tițian are 5 m. înălțime pe 2,80 m. lățime; iar *Cina în casa lui Levi* a lui Veronese – 10 m. pe 6,66 m. La Florența, *Sf. Treime* a lui Masaccio din S. Maria Novella, 6,67 m. pe 3,13 m. În Sala Capitulară a mănăstirii San Marco, *Răstignirea* lui Fra Angelico are 9,50 m pe 5,50 m. În catedrala aceluiași oraș, Andrea del Castagno și Paolo Uccello au pictat frescele monumentelor ecvestre ale condotierilor Nicola da Tolentino și Giovanni Acuto, fiecare de 8,35 m. pe 5,12 m. *Ultima Cena* a lui Andrea del Castagno din mănăstirea

S. Apollonia are 9,60 m. lungime și înălțimea 4,21 m. iar *Cenacolo* al lui Leonardo da Vinci, 8,80 m. pe 4,60 m. (după G.C. Argan; după alte surse – 9,10 pe 4,20 m.). – La Parma, Correggio a pictat o frescă pe bolta bisericii S. Paolo (9,66 m. pe 8,88 m.) iar alta, pe cupola domului – de 10,93 m. pe 11,53.

Frescele pe care le-a executat Rafael în *Stanzele* Vaticanului (cu mai multe ajutoare, firește) au deasemenea dimensiuni impresionante; dintre cele mai celebre, *Disputa S. Sacrament* are baza de 7,70 m., iar *Școala din Atena* – 8,80 m. pe 4,60 m. – În Sala de Consiliu al Palazzo Vecchio, suprafețele acordate frescelor lui Leonardo (antodistrusă înainte de a fi terminată: *Bătălia de la Anghiari*) și Michelangelo – care a executat numai cartonul *Bătăliei de la Cascina*, era de-adreptul gigantică: 17 m. lungimea pe 7 m. înălțimea pentru fiecare!

În ce privește suprafața frescelor executate dimensiunile celor ale lui Michelangelo sunt neîntrecute. Suprafața boltei Capelei Sixtine (interiorul – la 20 m. înălțime de la sol) pictate de Michelangelo – „pe care numai Dumnezeu l-a întrecut“ (Rilke) – este de 13 m. pe 36 m.; iar după 22 de ani, fresca cea mai celebră din istoria artei, *Judecata de Apoi* are o înălțime de 13,70 m. pe 12,20 (G.C. Argan; din alte surse¹, 17 m. pe 13 m.). – În aceeași perioadă Tintoretto a executat – pe pânză – în sala Marelui Consiliu a Palatului Ducal din Veneția: *Paradisul*, – cel mai mare tablou din lume, din toate timpurile – având o lungime de 22 m. și înălțimea de 8 m.

Dimensiuni deasemenea impresionante aveau și unele faimoase retabluri². Între 1471–81, Michael Pacher a sculptat în lemn (la Sankt Wolfgang, lângă Salzburg) un retablu, cu personaje și scene pictate, de 8,50 m. pe 4,50 m. – Retablul lăsat necolorat în mod intenționat, între 1505–10, de Tilman Riemenschneider la Creglingen (lângă Würzburg) este înalt de 10,5 m. – Celebrul retablu al lui Veit Stoss din Cracovia are

¹ (128). – Michelangelo le-a pictat singur, fără ajutoare.

² În bisericile catolice panou vertical pictat sau sculptat, compus și arhitecturat dintr-o mulțime de tablouri, panou ridicat în dosul altarului, rezemat pe peretele din fundul absidei.

înălțimea de 14 m. – Dintre numeroasele (și splendidele) retabluri din Spania cel mai impresionant și mai mare este cel din corul catedralei din Sevilla: 220 de metri pătrați; deci, în dimensiuni liniare: circa 10 m. lat pe 22 m. înalt.

*

În Renaștere nu exista termenul de „artist“. Însuși Giorgio Vasari – considerat primul istoric de artă – în „*Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*“ îi numește, în mod generic: „*maestri ai desenului*“ sau „*cei ce practica arta vizuale*“. Nu se crease cuvântul „artist“ pentru că până acum pictorii, sculptorii, arhitecții – chiar și „cei mai de seamă“ – continuau să fie, considerați, ca în Evul Mediu „meșteșugari“. – Activitatea pictorului sau sculptorului era privită ca un simplu caz particular de artizanat.

Și într-adevăr, și în primul secol al Renașterii artistul se afla în aceeași situație și condiții ca ale oricărui meseriaș: se forma, ca orice meseriaș, nu într-o școală (nu existau „școli de artă“, în accepția actuală a termenului) ci în atelierul – *bottega*¹ – unui maestru, după o perioadă de ucenicie de o durată indeterminată, în funcție și de genul de artă ales, și după o probă practică era primit ca membru al unei corporații², în care calitate era supus unor stricte și inderogabile obligații (fiecare breaslă își avea statutul său propriu) privind atelierul, contractele, condițiile și programul de lucru, etc. „Artist izolat, care să lucreze pentru sine în singurătatea atelierului său, nu exista“ (37). – Artistul nu lucra decât la o comandă (dar mai târziu, situația se va schimba radical), pe baza unui contract (încheiat de un notar public) în care se specifica nu numai subiectul operei, materialul folosit, data livrării și prețul lucrării, ci și numărul personajelor din ta-

¹ *Bottega* era unitatea de producție fundamentală; nu era, firește, autonomă, – membrii ei trebuiau să fie înscrși într-o corporație, care era o federație de *botteghe*, dotată cu regulamente proprii.

² Cea în care erau incluși pictorii (al căror patron era Sf. Luca, cel care – potrivit unei tradiții ce data din sec. VI – pictase portretul Fecioarei Maria) era corporația Medicilor și Spițerilor.



Crivelli: „Încoronarea Fecioarei“ (detaliu).

blou, formatul și dimensiunile picturii, și eventual alte amănunte, ca pozițiile, atitudinile sau gesturile personajelor. Comitentul (de ex. canonicii respectivei biserici sau catedrale) era cel ce alegea subiectul și toate celelalte date în perimetrul unui repertoriu tradițional de teme, prevalent religios. În consecință, pictorul era considerat „mai degrabă o mână decât un creier“ – și putea să fie plătit – în bani sau în natură – cu ziua sau cu „piciorul pătrat“¹. – Acest sistem de organizarea artelor a dominat până în sec. XVIII, – iar la Veneția, și în sec. XVIII. (Dar „nici în sec. XIX acest tip de organizare tradițională n-a dispărut complet“) (30).

¹ Cum îl plătise, în 1470, ducele Borso d'Este pe pictorul Francesco Cosa, pentru frescele executate în Palazzo Schifanoia din Ferrara. – „Piciorul“ era denumirea unității de măsură metrică (folosită și în epoca Renașterii) echivalentă cu circa 33 centimetri. – În sec. XV, la Florența pictorii cer să fie plătiți nu cu ziua sau cu „piciorul pătrat“, ci în raport cu abilitatea lor.

Odată cu sec. XIV, în Italia mai întâi (apoi și în alte țări) arta și condiția artistului încep să se emancipeze, să se elibereze (aproape) total de vechile rigori, tradiționale.

Arhitectura era socotită arta prin excelență, pentru că acum arhitectura era bazată pe calcul matematic și pe regulile geometriei, iar nu doar empiric, pe „obicei“, pe tradiție, pe simpla experiență practică. Acum, construcția executată fără respectarea unor norme matematice clare era considerată cu dispreț și numită, ironic, „gotică“. Ca urmare, acum arhitectul este interlocutorul privilegiat al puteri. Termenul de arhitect „capătă o valoare aproape simbolică. Nu mai indică o simplă profesiune, ci într-un fel o dispoziție a spiritului uman“ (37). Noul tip de arhitect nu mai este meșterul-zidar, maistrul-șef (*capomastro*) al șantierului din Evul Mediu, ci arhitectul-intelectual care promovează raționamentul matematic în rezolvarea problemelor de construcție – după cum îl definește în *De re aedificatoria* L.B. Alberti, asimilând experiența anticului Vitruvius. Alberti, primul arhitect al Renașterii, este – spre deosebire de Brunelleschi – doar *proiectantul*, cel care se ocupă numai de concepția și calculele matematice ale lucrării, nu și de execuția ei, nu și de atribuțiile unui „capomastro“.

*

În aceeași perspectivă, radical diferită de trecut, se situează și pictorul. Artă lui nu mai este plasată în rândul „ocupațiilor manuale“, „mecanice“, ci este considerată o „artă liberală“, o ocupație intelectuală. „*La pittura è cosa mentale*“ – va enunța Leonardo; o elaborare, o profesiune care nu se poate dispensa de concursul intelectului, al rațiunii. Însuși interesul pictorilor manifestat față de perspectivă, marea cucerire a Renașterii, problemă care nu se putea rezolva acum decât cu concursul geometriei, este o dovadă în acest sens. – Prin această preocupare, de natură științifică în definitiv, cu o astfel de pregătire și, practic, prin rezultatele de valoare superioară artistică în opera sa, pictorul se constituie acum într-un tip social-uman nou, ocupă o poziție socială de prestigiu, tratându-și cu

demnitate clientela laică sau ecleziastică, prețuit, respectat de papi, cardinali, regi, principii și nobilii de cel mai înalt rang, – chiar de originea socială cea mai umilă fiind¹.

Individualismul uneori exagerat tipic oamenilor Renașterii, în cazul artiștilor s-a manifestat în forme diverse. Astfel: prin practica – rarisimă, probabil chiar inexistentă în Evul Mediu – semnării operei de către autorul ei². Posedăm semnăturile aproape ale tuturor marilor artiști (dar și ale altora, mai puțin însemnați). – Individualismul renescentist al artiștilor se manifesta și prin ambiția orgoliului sau simpla vanitate a pictorilor de a se reprezenta pe ei înșiși printre personajele frescei sau tabloului lor – chiar într-unul cu subiect sacru! Așa au procedat – printre mulți alții – Tadeo Gaddi, sau Masaccio, sau Filippo Lippi; iar Ghirlandaio i-a reprezentat în frescele lui, nu numai pe sine, ci și pe membrii familiei lui!! – După care, pictorii își vor executa, și într-o compoziție separată, independentă,



Jacopo della Quercia:
„Alungarea din Paradis“.

¹ Masaccio era fiu de tâmplar; Paolo Uccello – de bărbier; Filippo Lippi – de măcelar; Botticelli – de tăbăcar; Michelozzo – de croitor; Andrea del Sarto – de asemenea; Tintoretto – de boiangiu; Sansovino – de tapițer; Masolino – de ipsosar; Mantegna – de tâmplar; Bassano – de țaran; Perugino – de familie săracă; Piero della Francesca – de cizmar; Verrocchio – de țiglar; Pollaiuolo – de negustor de păsări de curte.

² Ceea ce nu era privit cu ochi buni de clerici și de intelectualii laici, căci semnătura era considerată o formă de manifestare a orgoliului personal; or, gloria nu se putea întemeia – susțineau umaniștii – decât pe o cultură literară și filosofică.

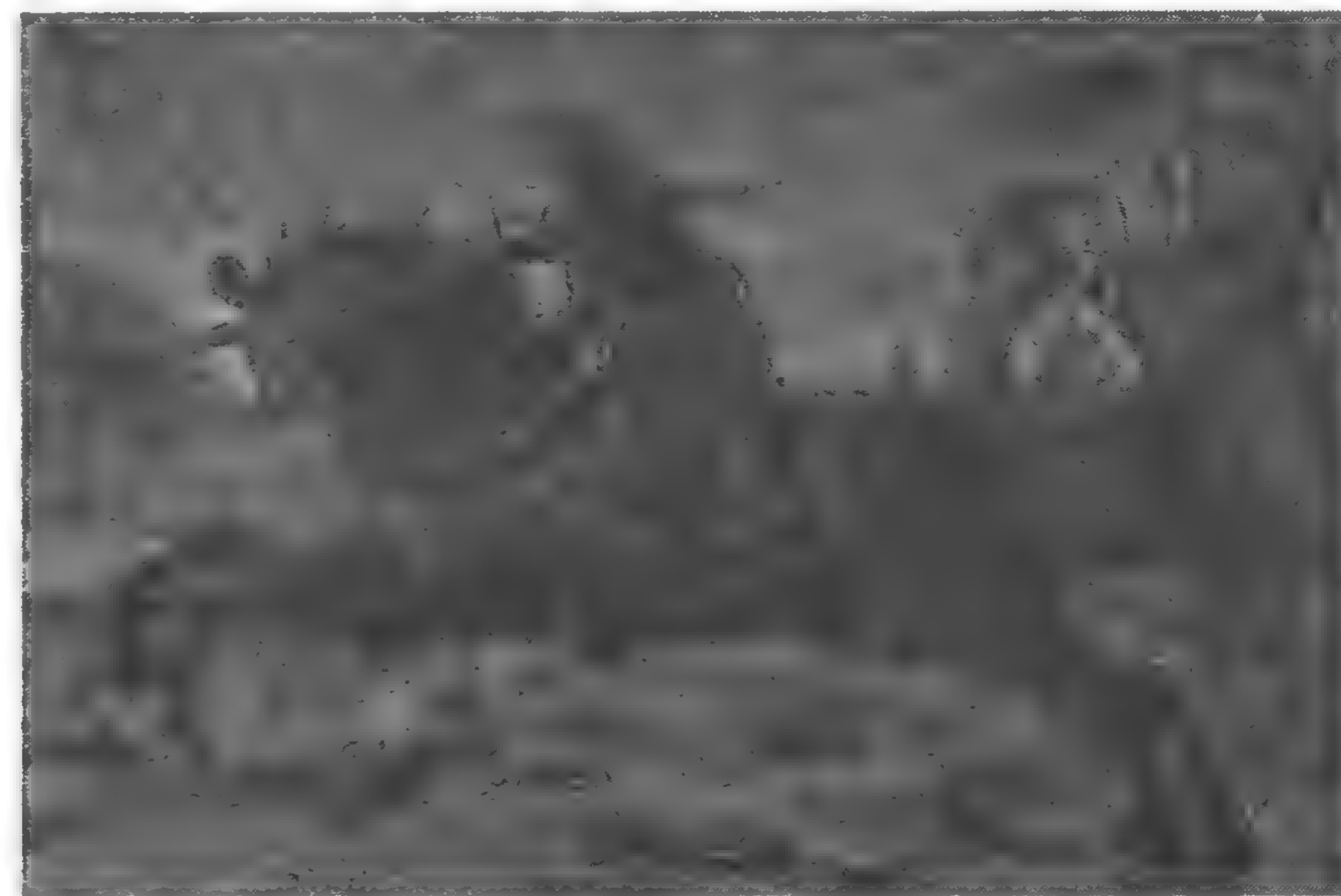
autoportretul. Și din ce în ce mai frecvent – în Italia, de la Perugino, Filippo Lippi sau Luca Signorelli până la sanguina lui Leonardo. Dürer – aproape cu autoadulație. În pictura Renașterii din celelalte țări – la fel. În sculptură, de asemenea: Ghiberti – într-un colț al *Porții Paradisului*; Michelangelo – în figura lui Nicodem din grupul statuar *Pietà* din S. Maria del Fiore. În catedrale își plasează statuile-autoportrete și sucluptorii Adam Kraft în Lonrez Kirche din Nurnberg sau Anton Pilgsam în Stefansdom din Viena. Dar exemplele ar putea continua.

Artistul Renașterii se bucura de considerația și simpatia marelui public pe care acum îl interesa nu numai opera ci și autorul ei, nu numai arta, ci și artistul. *Viețile* lui Giorgio Vasari au avut un succes extraordinar. Brunelleschi, primul mare arhitect al Renașterii, este primul artist căruia un contemporan – din cercul Academiei Platonice florentine – i-a scris biografia. Conștiința proprie personalității și-a exprimat-o și Ghiberti – cel dintâi artist care și-a scris autobiografia.

*

Pentru mentalitatea epocii și pentru istoria socială a artei Renașterii, semnificative sunt ipostazele și condițiile diverse în care apare artistul. Prima, am identificat-o în cadrul formației profesionale și a condițiilor sale ca artizan, ca membru al corporației.

Pentru pictorii Renașterii – și nu numai pentru sculptori – adevărate pepiniere în care se formau erau atelierile giuvaergiilor. La Florența, cel mai cunoscut atelier de orfevrărie era „giuvaergeria” lui Verrocchio. – În această ordine de idei, important de amintit este faptul că nu toate atelierile măștrilor-artiști erau rezervate unui singur gen de artă. În „bottega” lui Verrocchio – dar și în cele ale lui Donatello, Botticelli, Pollaiuolo, Luca della Robbia, ș.a. – se executau totodată și steme, blazoane, steaguri, firme, felurite intarsii, sculptură policromată în lemn, modele de broderii, cartoane pentru tapiserii (celebre sunt cele 6 magnifice cartoane ale lui Rafael din „Victoria and Albert Museum” din Londra); se executau de ase-



Carpaccio: „Sf. Gheorghe ucide balaurul” (detaliu).

menea mobilă de artă, uneori cu incrustații diferite, lucrări de gravură, bijuterii după sau fără modele date, luxoase, lăzi de păstrat rufăria, sau „lăzi de zestre”; adevărate opere de artă sunt cele pictate de Botticelli, Filippo Lippi, Piero di Cosimo și alții; iar dulapul în care se păstrau obiectele prețioase de cult din sacristia mănăstirii San Marco – *Armadio degli Argenti* – învelit cu cele 35 de paneluri (de 37 pe 38,5 cm. fiecare) pictate de Beato Angelico, este una din lucrările cele mai încântătoare ale pictorului.

În secol XV atelierul artistului nu era autonom ci dependent de condițiile corporației căreia îi aparținea. O problemă, deloc simplă, aveau de rezolvat artiștii proprietari de ateliere din secolul al XVI-lea care nu se bucurau de ajutorul unor protectori și nu își găseau „mecenații”. În care caz, artistul încerca să devină profesionist independent, asimilat cu un „patron-antreprenor” („*imprenditore*”). Dacă poseda o *bottega* mai mare, putea primi comenzi cât mai numeroase, pe care el putea doar să le conducă, fără a le executa el însuși. „Giotto este primul exemplu de artist patron-antreprenor care gestionase un important atelier cu mai mulți colaboratori la Florența, și un altul la Napoli” (30). Ghiberti întreținea în marele său atelier 21 de ajutoare – întreținere completă și leafa – devenind un om foarte bogat. Perugino conducea *bottega* cea mai mare din oraș

și în felul acesta „a câștigat mari bogății” (Vasari). – La Veneția erau mai mulți antreprenori-patroni, între care și Jacopo Bellini – la care lucrau pe lângă fiii săi Gentile și Giovanni, sau ginerele său Mantegna, și Carpaccio, Palma il Vecchio, ș.a. – Și artiștii de Curte (ca Rafael sau Bernini) erau în același timp *imprenditori* – primind comenzi și de la persoane private – executate în atelierele lor. – Regele Franței în schimb are o altă soluție: găsește că este mai ușor să „importe” artiști decât să cumpere opere de artă – și Francisc I întemeiază „Școala din Fontainebleau”.

*

Consecința directă a afirmării artistului „*imprenditore*”, patron-antreprenor, a creerii bogăției și comenzilor, a producției artistice în serie, este răspândirea unui adevărat „comerț de artă” – descoperirea secolului al XVI-lea (mult dezvoltată în secolul următor) – a unei „piețe de artă”. Este o urmare a fenomenului „colecționismului”, inițiat în Quattrocento de principii și bancherii în special florentini, – care în Cinquecento este înlocuit de oportunitatea de a investi, în scop de speculă, de comercializarea operei¹.

Paralele cu creșterea importanței comerțului de artă apare expoziția de artă. Încă din secolul al XVI-lea începând, tablourile erau expuse publicului la anumite ocazii îndeosebi la Roma și Veneția, – la date fixe, la sărbătorile aniversare ale unor sfinți; asemenea expoziții puteau include opere de maeștri mai vechi din colecții particulare, mai mult decât lucrări noi de artiști contemporani².

¹ Comerțul de artă din secolele Renașterii a ocazionat și fenomene mai puțin onorabile. Astfel, cererea mereu crescândă din partea călătorilor englezi în Italia a unor vederi din Veneția l-a determinat pe Canaletto să execute stereotipe lucrări în serie (numai la Hampton Court sunt vreo 20!); iar pe celălalt mare „vedutist”, Guido Reni, să accepte să fie puse în vânzare drept lucrări originale, copii ale lucrărilor sale...

² Dar prima adevărată expoziție de artă – și repetată tot la 2 ani – a fost organizată de Ludovic XIV, la Paris, în 1673.

„Instituționalizarea expoziției de artă a mers paralele cu oficializarea criticii de artă, în sensul de judecăți profesionale publicate comentând anumite opere de artă, fie pentru a convinge publicul să meargă să le vadă, fie pentru a-i indica ce anume să prefere” (30). Celebrul Pietro Aretino – dar de o moralitate rău famată în ce privește corectitudinea relațiilor sociale și onestitatea opiniilor și ținutei intelectuale – „a fost poate primul critic de artă italian, scriitorul profesionist care își exprima cu regularitate judecățile; care, deși erau formulate în scrisori personale, erau scrise cu intenția de a fi făcute publice”.

*

O alternativă la poziția sa exclusiv de profesionist chiar de succes, era situația incomparabil superioară și de prestigiu social și de securitate economică, de curtean, de pictor oficial al unei curți (sau sculptor, sau arhitect).

În secolele Renașterii (și în următoarele două) un pictor era o figură familiară la curțile princioare. Un prim exemplu fusese Giotto – un *familiaris* (membru al familiei) al regelui Neapolului. Leonardo la curtea ducală din Milano, Mantegna la cea din Mantova; Vasari, Bronzino, Giambologna la curtea marelui duce al Toscanei; Bramante, Rafael, Michelangelo sau Bernini la curtea papală. Protecția și favoarea curții le procura multe și substanțiale avantaje. Artiștii puteau participa la proiecte ambițioase și de anvergură ale principilor, aveau o bună situație economică asigurată, erau sustrași obligațiilor impuse de corporațiile lor¹, se bucurau de un statut social foarte onorabil, își puteau permite un stil de viață seniorală, primeau salarii sau onorarii mari, mulți deveneau în felul acesta foarte bogați; și artiști ca Ghirlandaio, Perugino, Filippino Lippi sau Benedetto da Maiano ajunseseră foarte bogați, – iar artistul curtean Rafael

¹ La Florența, Cosimo dei Medici îi emancipează pe artiști în 1571, de obligațiile față de breasla lor. – În 1540, papa Paolo III emană un *motu proprio*, un act în care proclamă: sculptorii sunt „*viri studiosi et scientifici*”, care nu pot fi puși „*inter artificis mechanicos*”.

poseda la Roma, lângă San Pietro, un palat impunător, ducea o viață strălucită asemenea cardinalilor și principilor romani.

Ca niciodată până acum, artistului Renașterii i se acordă deosebite onoruri oficiale și chiar sunt înnobilați. Unii capătă titlul de „cavaler” – ca Vasari, Sodoma, Crivelli sau Pietro da Cortona; altora li se acordă titlul de „baron” sau de „conte” – ca lui Gentile Bellini, Mantegna și chiar bizarului Arcimboldo, pictorul favorit al curții imperiale din Praga. Lui Gentile da Fabriano i se conferă „togă de patrician” al Venetiei; lui Michelangelo – titlul de membru al Consiliului Signoriei florentine; Tițian este numit de Carol Quintul „conte palatin” și membru al Curții Imperiale. – În secolul al XV-lea, numai regii Franței au înnobilit 13 pictori și sculptori (dintre care 11 italieni). Iar în secolul al XVI-lea au fost înnobilați alți nu mai puțin de 59 de artiști (dintre care, 29 italieni). – Numai împăratul Rudolf II a înnobilit 11 pictori și sculptori.

Pe de altă parte însă condiția de curtean implica aservirea artistului, obligații cu totul în afara profesiei lui. (Este cunoscut cazul lui Leonardo, obligat să-și piardă timpul ca să se ocupe de organizarea frivolelor serbări date de ducele Milanului în serviciul căruia era). – Trebuia să adopte și el comportamentul și manierele de la curte. În același timp trebuia să își formeze măcar un minimum de educație clasică pentru a aborda și interpreta corect în operele lui subiectele alese, luate din mitologia sau din istoria antică greco-romană. (Dar pentru aceasta putea fi ajutat și de umaniștii curții). – Apoi: urmând exemplul umaniștilor reuniți în Academii, grupuri de pictori și sculptori se întâlneau să discute chestiuni proprii artei lor. Unele astfel de reuniuni – devenite „Academii” – își alcătuiau un program de studii mai complet. Astfel: la Academia de Desen din Florența, fondată în 1561 de Cosimo dei Medici, se predau lecții de geometrie și de anatomie; la Academia S. Luca din Roma (fondată în 1593) se țineau lecții de teoria artei și se făceau exerciții de desen după busturi și statui clasice. La Bologna, începând din 1582, la Academia fraților Caracci, se țineau lecții de anatomie, de perspectivă, se studia sculptura

clasică, compoziția („*invenzione*”) și se desena după modele de nuduri.

*

Începând din secolul al XVI-lea, o parte din artiștii de curte s-au transformat în funcționari de stat: o altă ipostază, inedită, în care apare artistul Renașterii.

Printre primele exemple: în 1483, Giovanni Bellini este numit pictorul oficial al Republicii venețiene (funcție care va fi ocupată apoi de Tițian); era echivalentul demnității de pictorul curții acordat pictorului când era angajat în marile lucrări din Palatul Ducal și care implica scutirea de norme impuse de corporații (care, printre altele, îi limitau și numărul ucenicilor și ajutoarelor în executarea lucrărilor). La Roma, papa Leon X îl numește pe Rafael în funcția de „Comisar pentru Antichități” – deci de înalt funcționar de stat. – Academiiile din Florența și Roma își aveau propriii lor conducători, numiți „principi”: „Denumiri onorifice, desigur, dar care comportau și atribuții directive, ca cea de a media între artiști și principe, precum și formularea oficială a normelor ideale de artă”. În același timp cu ascensiunea, cu creșterea rolului și importanței Academiiilor, „atelierelor artiștilor de curte vor trece, gradual, sub un control mai strict, ca parte a politicii de centralizare pe care o urmăreau noile monarhii „absolute” (30). – Ca urmare, la Roma de pildă, ajutoarele, colaboratorii lui Bernini vor fi plătiți, nu de proprietarul atelierului, de către artistul-patron, artistul-antreprenor, ci – asemenea unui funcționar de stat – din trezoreria papală.

*

În sfârșit, artistul renașcentist în ipostaza de „rebel”, de răzvrătit, revoltat împotriva presiunilor diferite la care îl supune factorul de care depinde, mediul social.

Tradiția artistului-excentric, „original”, ciudat, bizar, este una dintre cele mai vechi din literatura artistică italiană; protestul artistului lua forme diferite de extravaganță, – cazuri

care abundă în „*Viețile*“ lui Vasari, în biografiile lui Masaccio, Donatello, Leonardo, Michelangelo sau Paolo Uccello, ca și, în cele ale „manieriștilor“ Pontormo, Beccafumi sau Parmigianino. „Excentricitatea“ acestora lua forme diferite – de solitudine, zăpăceală, melancolie, iritabilitate, indolență, felurite teribilisme, comportamente bizare – care, în fond, reprezentau tot atâtea mijloace de a exprima o exigență nouă, de a beneficia de o considerație socială sporită, o voință de a fi stimați și luați în considerație de către cei care le comandau o lucrare; în orice caz, nu trebuie să interpretăm – în mod anacronic – asemenea excentricități ca o „viață de boem“, în sensul unui refuz a principiilor societății burgheze (30).

În concluzie: „În întreg acest ocean de contradicții“, în acest „concert de aspirații și divergențe“ (47), în toate aceste ipostaze, în toate aceste condiții, cu toate aceste calități și defecte, artistul rămâne tipul uman caracteristic și superior al Renașterii.



Masolino: „Sf. Petru“ (frescă, detaliu).

ARTA RENĂȘTERII ÎN ITALIA

ARHITECTURA

Brunelleschi

„Filippo di Ser Brunellesco, urât la chip nu mai puțin decât Giotto, dar înzestrat cu o inteligență atât de înaltă încât se poate spune că însuși cerul ni l-a dăruit, spre a da o nouă formă arhitecturii“¹: cu aceste cuvinte își începe Vasari schița biografică dedicată creatorului arhitecturii Renașterii care a reînnoit ordinele clasice, a acordat un rol important proporțiilor, făcând din acestea principiile de bază ale noii arhitecturi.

Filippo Brunelleschi (1377–1446), fiul unui notar florentin, a primit o bună educație² – dar mai puțin de tip umanist, ca Alberti, – interesul său preeminent pentru matematică și geometrie aducându-i prețuirea și prietenia ilustrului astronom și matematician Paolo Toscanelli. Ca artist, s-a format într-un atelier de giuvaergerie și sculptură, domeniu în care s-a și afirmat³; dar interesul și pasiunea sa pentru studiul Antichității

¹ Și Vasari continuă: *„Tot Cerul îl împodobise, de altfel, cu cele mai înalte virtuți; dintre care, pe cea a prieteniei a avut-o în așa măsură, că niciodată n-a existat nu alt om mai binevoitor sau mai prietenos decât el.*

² „N-ar fi fost cu adevărat florentin și n-ar fi făcut parte din cercul lui Cosimo dei Medici dacă nu s-ar fi interesat și de probleme filosofice și religioase. A urmat cursurile filosofului bizantin Chrysoloras, lua parte la discuțiile teologice despre interpretarea Sfintei Scripturi“ (21).

³ Din lucrările sale de sculptură și orfevrărie s-au păstrat doar două busturi de Profeți (în domul din Pistoia), un mare crucifix de lemn (în capela Gondi, a bisericii S. Maria Novella din Florența) și placa de bronz prezentată la concursul pentru poarta Baptisteriului.

l-a îndreptat spre arhitectură – pe care însă a început să o practice abia la maturitate, către vârsta de 40 de ani, – în repetatele sale călătorii (mai întâi în 1401, împreună cu bunul său amic Donatello) și sejururi mai îndelungate la Roma, studiind, făcând măsurători și releveuri templelor și palatelor antice.

Reîntors la Florența, participă la concursul pentru porțile Baptisteriului la care este clasificat primul, la paritate cu Ghiberti, – a cărui lucrare de probă era „pe atât de delicată, grațioasă ca formă și ca rafinatețe decorativă, pe cât de dramatică în forța ei expresivă și energică în modelu era cea a lui Brunelleschi” (96). Dar Filippo era tot mai mult atras de arhitectură, – îl preocupa în mod cu totul deosebit problema cupolei de gust încă gotic, a domului din Florența (a cărui construcție, începută de Arnolfo di Cambio, fusese întreruptă în 1360). În 1404, comisia pentru continuarea construcției lucrării l-a chemat, mai întâi pentru consultanță (avea doar 27 de ani) și îl va consulta în continuare: semn că deja era cunoscut ca un inginer cu experiență. Dar o hotărâre definitivă a comisiei va fi luată numai peste 14 ani.

Brunelleschi n-a fost însă numai inițiatorul arhitecturii Renașterii¹. Lui i se atribuie și descoperirea perspectivei, a modului de reprezentare a profunzimii spațiale. „Brunelleschi a fost primul care le-a dat artiștilor mijloacele matematice pentru a rezolva asemenea problemă cu ajutorul acestor norme matematice” (63). Regulile corecteii construcții perspectivele „inventate” de Brunelleschi și expuse în două texte (pierdute) au fost codificate în tratatul lui Alberti adresat pictorilor, și repropuse în secolele XV–XVI de Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Dürer, Serlio, Vignola, ș.a. Meritul său constă în a fi demonstrat cum se realizează, pe baza unui calcul geometric, o construcție perspectivală adevărată.

¹ „Arhitectura este arta în care s-a realizat cea mai netă schimbare de concepție. Ea devine măsură și scandare a spațiului, creație de volume viguroase și armonioase” (36).



Domul din Florența. Cupola de Brunelleschi.

*

La concursul pentru concepția și execuția mării cupole, Brunelleschi își prezintă (în 1420) modelul care este acceptat; dar numai în 1423 i se încredințează lui răspunderea totală a lucrărilor – care au durat mai bine de 16 ani: în 1434 structura era terminată (iar în 1436 se termină lanterna). – „La construirea ei a trebuit să fie ridicate pe schelele suspendate 6 tone de materiale zilnic, – în care scop Filippo a inventat mecanisme speciale de ridicat. Arhitectul a înlocuit, în părțile superioare zidăria în piatră cu una de cărămidă, a perfecționat sistemul de legături, a precizat panta nervurilor și profilului exterior” (80). Diametrul imensei cupole este de 51,70 m. iar înălțimea până la lanternă, de 105,50 m.¹.

¹ „Cupola a putut fi înălțată fără să fie susținută de întărituri puternice de lemn (*castelli*), tocmai pentru că cele două calote concentrice din care constă cupola, pe lângă că sunt legate între ele, mai sunt și

Brunelleschi este autorul unei tehnici învățate din studiul monumentelor antice: fără a recurge la armături, cu un sistem între cupola internă, mai mică, vizibilă din interior, și cea deasupra, înaltă de aproape 106 m. (prea mare pentru clădirea pe care o încoronează!), vizibilă de la mari distanțe, dominând maiestuos orașul. Sistemul de construcție atât de complicat atestă o perfectă cunoaștere a matematicii și a legilor staticii: „Cu Brunelleschi, arhitectul nu mai este *capomastro* (maistrușef de șantier) medieval, ci este proiectantul, creatorul, în măsură să rezolve cu munca lui intelectuală, în timp ce își lucrează proiectul, toate problemele construcției“ (58).

„Ca aspect estetic: cupola este o formă nouă inventată de un artist care a aprofundat experiența istorică a Antichității; nu mai este expresia colectivă sau corală a sentimentului religios al comunității, ci expresia individuală a unui artist care interpretează sentimentul colectiv, în același fel în care, în politică, „seniorul“ susține că interpretează interesele poporului“ (4).

*

Pe această raționalitate, proprie autorului cupolei, se fondează inimitabila puritate a limbajului brunelleschian, folosit de el și în celelalte 4 opere fundamentale de arhitectură, – toate în Florența.

Bazilica S. Lorenzo (proiectată pentru familia Medici și reconstruită de Brunelleschi, începând din 1421, în stilul Renașterii), este o lucrare în care se reflectă schemele planimetrice antice; cu sacristia, încăpere pe plan pătrat, acoperită cu o cupolă semi-sferică (iar în arhitravă, cu basorelieful de formă circulară, – sculpturi de Donatello), – un limpede și rațional echilibru arhitectonic, atât în sacristie cât și în miraculoasa navă, „al cărei efect spațial este încredințat desfășurării perspectivei

susținute de 8 nervuri puternice și groase (*costoloni*) care se descarcă în contraforți. Dacă deci aspectul exterior al construcției în aparență pare a reflecta încă gustul gotic, în realitate concepția sa este în întregime nouă și corespunde aceluși spirit de raționalitate ce caracterizează viziunea renașcentistă“ (4).



Brunelleschi: „Cappella dei Pazzi“.

sugerată de fuga sveltelor coloane, degajate complet de orice legătură cu structurile laterale“ (96)¹.

„Monumentul cel mai înalt al gândirii spațiale a lui Brunelleschi în proporțiile originale ale întregului, alterate însă de succesivele extinderi, lungiri ale fațadei“ (96)², – *Palatul Pitti* impresionează prin dimensiuni, cu parterul fațadei construit cu uriașe blocuri de piatră brută, cu proeminente care ies în afara liniei zidului, tăiate „în perniță“ (*a guancialetto*) – „și care conferă clădirii ceva din asperitatea ciclopică a unui munte“

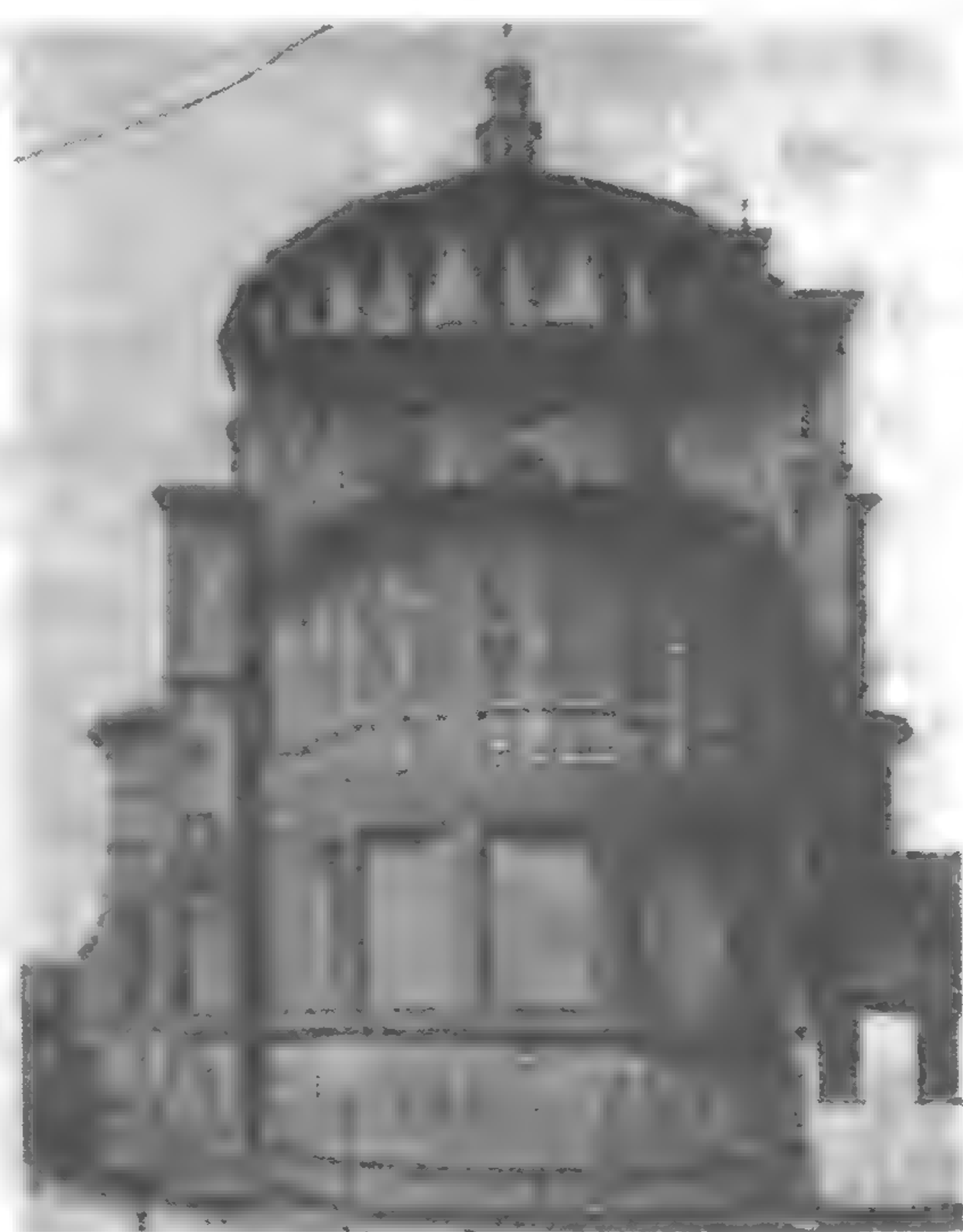
¹ „O lumină egală, limite spațiale nete, o construcție clară, proporțională, armonia suprafeței, a liniei și culorii: iată cu ce a fost înlocuit goticul și ce a întruchipat Filippo ca nou în arhitectura ecleziastică“ (80). – Fațada bisericii însă a rămas, până azi neterminată: peretele crud aștepta placarea (iluzorie) cu marmură, – ca, din păcate, în atâtea alte biserici renașcentiste din Italia...

² Ulterior, palatul a fost mult amplificat, lungit; în forma sa originală fațada cuprindea numai cele câte 7 ferestre de la fiecare nivel.

(92). Singurul ornament al masivei clădiri (întotdeauna ornamentația arhitectonică a lui Brunelleschi este extrem de sobră și armonioasă) sunt porțile și ferestrele ușor arcuite, în care însă vibrează un dinamism liniar și o austeră magnificență. „Acest palat depășește toate arhitecturile profane din lume, chiar și pe cele mai mari, printr-o impresie unică de sublimitate“ (Jakob Burckhardt).

Cappella dei Pazzi, o clădire de mici dimensiuni (ridicată de familia Pazzi în grădina adiacentă bisericii Santa Croce) în care elementele proprii arhitecturii antice – cu cele 6 elegante coloane ale fațadei, cu capitellurile corintice ale porticului său atât de aerat, cu decorația echilibrată a fațadei (rezumându-se la cele 26 de basoreliefuli în teracotă smălțuită, cu medalioane în alb și albastru deschis) – rezumă, perfect și sugestiv, concepția arhitectului Brunelleschi¹.

În *Ospedale degli Innocenti* (Azilul copiilor găsiți), aspectul arhitecturii se desfășoară pe orizontală, având ca fațadă un portic cu 8 coloane antice și 9 deschideri cu arce semi-circulare, romanice; între fiecare fiind plasat un medalion în alb și albastru din ceramică smălțuită, cu figuri de copii (instituția fiind un



Brunelleschi:
„S. Maria delle Grazie“

¹ „Relațiile matematice ordonează verticala, orizontala și curba, plinul și golul, proporțiile și corespundențele plastice în expresia de calm și de seninătate. Geometria și emoția estetică sunt strunite într-o relație care vibrează sensibil și colaborează cu raționalul“ (Adriana Botez Crainic). – În această construcție magnifică Brunelleschi și-a clarificat, mai bine ca alt undeva, originala sa viziune arhitectonică.

orfelinat) de Luca della Robbia. „În perfecta proporție dintre înălțimea edificiului și profunzimea arcelor, zidăria pare a-și pierde orice consistență, în timp ce rezultă cât se poate de evident ritmul muzical al spațiilor distanțate de coloanele foarte subțiri, grațioase, zvelte“ (96). – „Arhitectura Renașterii începe cu logica acestui *Ospedale degli Innocenti* (început în 1419). Aici reapar coloanele antice în justa lor proporție, deși zvelte și spațiate. Geniul grației florentine și al lui Brunelleschi: și arcul roman zboară din capitel în capitel, cu ușurința unei aripi de porumbel...“ (92).

*

Grație în primul rând geniului lui Brunelleschi, „arhitectura este arta în care s-a realizat cea mai netă schimbare de concepție. Ea devine măsură și scandare a spațiului, creație de volume viguroase și armonioase“ (36).

Brunelleschi a fost și un participant activ la viața comunală a Florenței; a fost și ales în înalta magistratură, în demnitatea de *prior*. Cunoscut și ca inginer militar, a proiectat fortificația din Vico Pisano, alta în Pesaro, parțial castelul ducal din Milano, etc. Poet, a scris versuri în limba latină. – A fost primul artist căruia un contemporan i-a scris biografia.



„Ospedale degli Innocenti“ (Brunelleschi).

L. B. Alberti

Fiul natural al unui toscan bogat exilat la Genova, Leon Battista Alberti (1406–72) și-a petrecut copilăria la Veneția, a studiat Dreptul și Științele la Padova și Bologna, unde se laurează în Drept Canonic. Dar formația sa artistică s-a desfășurat la Roma, unde ajunge (în 1432) în calitate de *Abbreviatore apostolico* – prelat însărcinat cu redactarea bulelor papale. Încă de la vârsta de 17 ani, rămânând orfan și având o sănătate șubredă și un temperament de pesimism resemnat¹, se angajase pe lângă diferiți înalți prelați însoțindu-i în peregrinările lor prin Germania, Belgia, Spania și Burgundia. Apoi, la Roma – ca secretar al rectorului Cancelariei Pontificale – studiază, făcând măsurători ale monumentelor antice, și redactează o *Descriptio Urbis Romae*, – primul studiu sistematic pentru reconstrucția profilului antic al orașului².

Alberti n-a fost deci un arhitect de formație, ci „un spirit enciclopedic, literat și tratatist, pedagog și om de știință, care s-a format studiind arhitectura Romei și studiindu-l pe Vitruviu” – și diferite tehnici artistice³, dând acestor practici artistice un fundament teoretic, ridicându-le la rangul de „arte liberale”. „Mai puțin original decât Brunelleschi, dar mai ponderat și mai reflexiv ca acesta, Alberti considera că arhitectului nu-i compete decât să conceapă, să imagineze opera” (92). În consecință, ca

¹ Propria sa viață îi va inspira dialogurile – în majoritate scrise în italiană – *Despre liniștea sufletească*, *Despre familie* (în care tratează probleme de educație) și tema ciceroniană *Despre prietenie*.

² El i-a sugerat papei Niccolò V grandiosul plan urbanistic și edilitar realizat mai târziu și terminat de Rossellino.

³ Studii din care au rezultat și cele 3 tratate: *Despre arhitectură*, *Despre sculptură* și *Despre pictură*.



S. Maria Novella. Fațada (L. B. Alberti).

arhitect n-a făcut decât să dea directive și să furnizeze schițe pentru construcția edificiului.

„De această intelectualizare (care era o etapă necesară) se leagă un efort de raționalizare completă. Totul în edificiu va fi calculat și analizat; frumosul, pentru Alberti, este valoarea absolută a unui organism estetic în care nimic nu poate fi modificat. Prin mijlocul calculului matematic și al jocului de proporții, edificiul armonios trezește o deosebită satisfacție care confirmă puterea benefică a dispozițiilor sale practice” (36)¹.

*

Prima lucrare de arhitectură a lui Alberti este *Templul Malatestian* din Rimini (urmată de *Biserica S. Andrei* din Mantova, *Palatul Rucellai* și *S. Maria Novella*, ambele din Florența).

¹ „Cu Alberti, arta devine axa noului sistem cultural și își asumă valoarea de doctrină autonomă și hegemonă, se constituie drept concepție despre lume. Cele trei tratate constituie o completă teorie a artei: prima care consideră, mai mult decât procesul operativ, procesul ideativ, geneza și structura formei” (4).



Palazzo Rucellai
(L. B. Alberti).

drept al clădirii, în grosimea zidului se deschid 8 arcade masive, care repetă motivul unui apeduct roman; în care sarcofagele păstrate sub fiecare arc, „subliniază, în pură esențialitate a volumelor, sensul de forță și de echilibru al întregii opere“ (96).

A doua realizare arhitecturală importantă albertiană o reprezintă fațada bisericii S. Andrea din Mantova; lucrare în care artistul, inspirat de un viguros sens de umanitate și fără a ține seama de structura interiorului, a imaginat ca fațada să se deschidă cu un arc imens, flancat de două arce suprapuse; motivul acesta este reluat de arcul suprapus frontal și de cupolă. Cele 3 arce împărțite de 4 mari coloane cu caneluri imită forma arcului lui August din Rimini. „Alberti este primul arhitect care calculează, care ține seama și din punct de vedere psihologic de trecerea emoțională de la luminozitatea și concretețea volumetrică a exteriorului la penumbra și cavitatea, adâncitura interiorului; și care face, materialmente și viziv, să comunice exteriorul cu interiorul prin arcele profunde ale fațadei și flancului“ (4).

Biserică gotică din sec. XIII, *Templul Malatestian* urma să fie transformat în sacrariul principilor Malatesta. Frecvente sunt aici, începând chiar cu fațada, motivele preluate de Alberti din arhitectura romană, – dar „cărora Alberti nu le-a dat, nici aici nici altundeva, o interpretare pur scolastică și clasicistă, din moment ce el se folosea de aceste elemente pentru a sublinia sensul de masă și de mișcare a zidăriei (preludiu la opera lui Bramante – dacă nu și a barocului“). – Astfel, în flancul

Palatul Rucellai din Florența (construit de B. Rossellino) fixează tipologia palatului seniorial florentin, care – scrie Alberti în tratatul său – trebuie să se impună mai mult prin prestigiul intelectual al proporțiilor decât prin ostentația fastului și a fațadei. Palatul, o pură structură geometrică, cu ordinele clasice suprapuse – doric, ionic, corintic, – dar în funcție decorativă, nu structurală, reînnoiește profund schema arhitectonică a vechilor palate senioriale florentine; fațadei – din piatră cioplită în relief, caracterică palatelor medievale – Alberti i-a aplicat o ornamentație arhitecturală care dă o impresie aproape geometrică de echilibru.

În sfârșit, a patra dintre realizările cele mai importante ale arhitectului Alberti este fațada bisericii S. *Maria Novella*, – inițiată la începutul secolului al XIII-lea, în pur stil romanic, construcție rămasă întreruptă după planul inferior al fațadei. Continuând-o și completând-o, „Alberti a păstrat alveolele medievale, dezvoltând paneelele cu marmură colorată alb și verde, și adăugând un fronton triunghiular: o noutate care constituie o notabilă anticipare a tipurilor Contrareforme“ (36). O fațadă triumfală, după tipul arcului antic. – Racordul între partea centrală mai înaltă și coronamentul, frontispiciul înalt al



„Tempio Malatestiano“ (L. B. Alberti).

planului inferior, este terminat prin adăugarea celor două volute ornamentale: un motiv uzat (și abuzat) apoi de stilul baroc. „Demostrând o notabilă capacitate a arhitectului de a armoniza elemente arhitectonice preexistente cu un context cultural cu totul nou, noua fațadă crează impresia generală de armonie, și de perfect proporționată concordanță a părților, rezultată din inserarea elementelor clasice în partea veche a fațadei și sobra reluare a elementelor romanice în partea de sus, cea nouă“ (96).

În felul acesta, „în plin Quattrocento, Alberti fixează reguli și modele cărora nici un arhitect nu li se va putea sustrage de-acum înainte“ (36).

*

Importanța particulară a lui Alberti ca teoretician al arhitecturii, al artei în general¹ constă în cele 3 tratate, în care el nu se interesează de filosofia artei, de estetică, dar nici de probleme specifice tehnicii artistice; preocuparea lui principală este de a-i înzestra pe artiști cu un ghid care să-i ajute în realizarea unei arte de tip nou (cf. V. Lazarev – și în continuare). Esențialmente raționale și practice – spre deosebire de tratatele medievale – acestea pun în discuție metoda care să-i poată conduce pe artiști spre realizarea unei imagini artistice ce pornește de la „realitate“.

Sculptura – scrie el în tratatul *Despre statuă* (în lb. latină) – prin însăși materialitatea sa și formele tridimensionale are, în realizările ei, proporțiile mai evidente decât în pictură. Apropiindu-se mult de Pliniu, în esență rezolvările problemelor pe care și le pune sunt independente. „În această privință, piatra unghiulară o constituie învățătura despre proporțiile juste. Ca un adevărat artist al Renașterii, el manifestă un interes sporit față de exprimarea numerică a proporțiilor“ precum și a dimensiunilor. După determinarea dimensiunilor corpului și membrilor

¹ „Doresc ca pictorul să fie savant, pe cât este posibil, în toate artele liberale; dar doresc ca el să fie priceput îndeosebi în geometrie“. – „Aș dori ca în temple (= biserici) să nu existe nimic pe pereți sau pe dalaj, care să nu aibă o semnificație filosofică“.



Basilica S. Andrea (L. B. Alberti).

în lungime, lățime și grosime el trece la stabilirea limitelor condiționate de „schimbările aparente ale membrilor în timpul deplasării“. Un avantaj apreciabil al statuilor este faptul că pot fi plasate și în loc deschis, ceea ce le potențează importanța socială, publică.

În tratatul „*Trei cărți despre pictură*“, scris într-un limbaj mai liber și mai suplu, principalul scop îl constituie „reproducerea realistă pe o suprafață plană a spațiului tridimensional și a corpului uman văzut ca volum“. Prima carte este dedicată problemei, cardinale pentru artiștii Renașterii, a perspectivei; problemă tratată pe baze matematice și geometrice, precizându-se însă că autorul tratează problema nu ca matematician, ci ca pictor: condiția acestuia fiind „să creeze, să reprezinte numai ceea ce vede“. – În ce privește coloristica, Alberti acordă culorii – urmând tradițiile florentine – un rol secundar; culoarea îl interesează mai mult ca mijloc de modelare a formei; iar „lumina îl atrage numai în planul interacțiunii cu forma“.

Cartea a doua începe cu „examinarea elementelor componente ale picturii: trasarea conturului obiectului de pictat; compoziția – adică îmbinarea în pictură a numeroaselor

suprafețe ale corpurilor; lumina, eclerajul – adică diferența de culoare și de calitate a suprafețelor, provocate de lumină“. – În această privință, singura culoare care îl irită pe Alberti este auriul, atât de prețuit de pictorii medievali ai goticului târziu: „trebuie acordată cea mai mare atenție caracterului reliefat al formeii“ – consideră Alberti. – În cartea a treia, autorul vorbește de calitățile ce se cer artistului: să fie „foarte moral, omenos, afabil, competent în toate artele libere“.

În sfârșit, în cele *Zece cărți despre arhitectură*, gândirea teoretică a autorului este mai matură¹, „definind acum mai exact noțiunea de frumos: „*Frumusețea este armonia tuturor părților între ele, îmbinate cu proporție și înlănțuire în acea operă în care se află*“. – Și aici, „toate aceste definiții ale frumuseții nu presupun nici o aluzie la forțele transcendente care jucaseră un rol considerabil în estetica neoplatonicienilor. Aici, totul este construit pe indicii imanente formeii, adică pe ce este vizibil și poate fi măsurat“ (80).

„Personalitate bogată și complexă, Alberti n-a fost atât „inventator“ și „constructor“, ca Brunelleschi, dar a introdus în arhitectură (fapt social prin excelență) concepția sa umanistă despre lume și despre istorie... Prin operele sale teoretice, concepute ca mijloc de a da o bază teoretică și științifică operației artistice – arhitecturii, sculpturii, picturii – el le-a ridicat la rangul de „arte liberale“, pe același plan cu literatura și filosofia“ (58)².

¹ „Arhitectura medievală nu putea funcționa fără un anumit epirism. În epoca Renașterii însă arhitectura a devenit un obiect de reflecție teoretică. Întoarcerea la estetica greco-romană a condus în general la preferința pentru liniile orizontale în dauna liniilor verticale pe care le preferase Evul Mediu. Filosofia neoplatonică i-a îndemnat pe cei mai mari artiști să ridice biserici pe plan central acoperite cu cupolă“ (47).

² Activitatea de scriitor a lui Alberti a fost imensă. În afară de tratatele citate el a lăsat, între altele, comedii, dialoguri, vreo 15 opusculi morale, un *Tratat despre Familie* un *Tratat de matematici distractive*, pentru Lionello d'Este, etc. (55).

Michelozzi

Discipolul cel mai dotat al lui Brunelleschi în arhitectură Michelozzo Michelozzi (1396–1472) a fost, în sculptură, elevul lui Donatello și Ghiberti. (Cu Donatello a colaborat la monumentul funerar al papei Giovanni XXIII, în Baptisteriul din Florența, și la cel al cardinalului Brancacci, în biserica S. Angelo din Napoli). Operele sale principale inspirate dintr-un clasicism fără rigiditate sunt: mănăstirea și biblioteca S. Marco (Florența), vilele medicee Cafaggiolo și Careggi, de pe colina florentină, și în special palatul Medici-Riccardi din Via Larga – capodopera sa, riguroasă și sever armonioasă, cu o curte elegantă înconjurată de o colonadă corintică – construit în 1440 pentru Cosimo I dei Medici (p. 30); operă „în care arhitectura Renașterii își găsește unul din cele mai perfecte acorduri de severitate și eleganță, și care va deveni modelul palatelor toscane din secolul al XV-lea“ (92).



Vila Cafaggiolo (Michelozzi).

În această operă ca și în celelalte lucrări de arhitectură ale lui Michelozzo, „concepțiile sale arhitectonice, mai degrabă elegante decât grandioase și inventive, continuă strada deschisă de Brunelleschi“. În această calitate de continuator și divulgator al operei maestrului său, „Michelozzo conciliază amintirea echilibratului gotic florentin cu un clasicism evident în folosirea membraturilor și decorațiilor inspirate din Antichitate. Rezultatul se situează la originea limbajului arhitectonic cel mai răspândit din Florența secolului al XV-lea“ (58).

Arhitectul Michelozzi a conceput și originalul, singularul și elegantul amvon plasat pe colțul din dreapta al fațadei domului din Prato (1428). Ca sculptor, el a executat pe exteriorul amvonului (după desenul lui Donatello) basoreliefurile, cu o ghirlandă de amorași (*putti*) – în care se exprimă orgiastica jovialitate, veselie dionisiacă, satirică și ironică, a păgânismului său înnăscut (92). – Cu Donatello a mai colaborat și la decorația sculpturală a tubernacolului din Orsanmichele.

„Dotat cu o vastă cultură și o înnăscută capacitate de a traduce într-un limbaj, accesibil gustului comun, intuițiile artistice ale altora, Michelozzi ca sculptor n-a reușit totdeauna să transfigureze liric căutările sale plastice, și prin urmare artistul apare mai mult ca un rafinat interpret al tendințelor clasiciste decât ca un artist original“ (96).

Rossellino

Sculptor și arhitect, Bernardo Gamberelli (1409–64), zis Rossellino, elev și apoi colaborator al lui Alberti, și-a legat renumele de arhitect de sistematizarea urbanistică a orașelului natal al papei Pius II (Enea Silvio Piccolomini), Corsignano, rebotezat Pienza actuală¹.

Rossellino a articulat planul rectangular al orașului în jurul unei axe în jurul căreia se deschide piața cu edificiile principale (domul, palatul comunal, palatul episcopal, palatul Piccolomini), construcții în care se percep ecourile modurilor și principiilor albertine. În construcția catedralei arhitectul a repetat – la indicația papei – schema bisericilor germane cu aulă (*Hallenkirche*). Este o biserică în stil gotic, cu cor poligonal, vitralii și trei nave de înălțimi egale, încadrată de palatul pontifical la dreapta și de palatul episcopal la stânga, în așa fel încât să producă un efect scenografic. – Arhitectul a executat și câteva proiecte ale lui Alberti (în primul rând, celebrul *Palazzo Rucellai* din Florența).

Atașat pe lângă Curtea Pontificală, Rossellino a fost însărcinat să redacteze un memoriu asupra antichităților Romei – și a scris un tratat de arhitectură. Este și autorul *Palatului Veneția* din Roma, destinat colecționarului de antichități, cardinalul Pietro Barbo. Exteriorul construcției seamănă mai degrabă cu un

¹ „Rossellino a fost singurul arhitect care a putut realiza, în parte, imaginea utopică a orașului ideal. A conceput nucleul orașului ca un ansamblu de edificii coordonate perspectivice, încât să poată fi considerate ca elemente ale uneia și aceleiași unități arhitectonice; și a prospectat străzi și piețe ca și cum ar fi fost scena teatrului clasic. Nu ca un edificiu reprezentativ anumit, ci întregul oraș văzut ca o unitate istorico-ideologică ridicată la rangul de *monument*“ (4).



Rossellino: „Monumentul funerar al lui Leonardo Bruni“.

palat fortificat florentin din sec. XIV – și numai marile ferestre de la primul nivel introduc o notă mai agreabilă. Curtea are două portice cu pilaștri și coloane incastrate, imitând modelele romane din vecinătate, în speță Teatrul lui Marcellus (36).

Rossellino și-a început însă activitatea ca sculptor.

În lucrările sale de sculptură, „influențele lui Ghiberti, Donatello, Michelozzi, sunt în mod original revăzute într-un singular acord între sculptură și arhitectură, cu predominarea maselor plastice“ (96). Capodopera sa este monumentul funerar al umanistului Leonardo Bruni din ilustra biserică florentină Santa Croce. Sarcofagul este inserat într-un solemn arc în plin cintru care evocă tradiția romană: o structură solemnă

admirabil echilibrată în raportul dintre elementele verticale și cele orizontale – „care fixează tipul de monument sepulcral florentin, foarte des reluat de maeștrii florentini, în primul rând de Desiderio da Settignano: doi pilaștri corintici scanelăți susțin un arc sprijinit de perete, în a cărui lunetă se înscrie un *tondo* cu Fecioara între doi îngeri. Toate zâmbetele artei ornamentale toscane vin să înfrumusețeze grațioasa compoziție, cu arcul decorat cu ghirlande, arabescuri și frunze stilizate“ (92).

Giuliano și Antonio da Sangallo

Lui Francesco di Bartolo Giamberti, un tâmplar din Florența, i se spunea și „da Sangallo“ pentru că locuia lângă Porta Sangallo. Modestul tâmplar a avut doi fii: Giuliano și Antonio, supranumit „cel Bătrân“ (tatăl lui Antonio „cel Tânăr“). O întreagă familie de arhitecți.

Giuliano (1445–1516), sculptor și arhitect, a învățat de la tatăl său sculptura în lemn; iar arhitectura, de la Francione¹. În 1465 e la Roma, unde tânărul se dedică studiului arhitecturii clasice, în care sens se va ocupa să elaboreze teme stilistice și sisteme de construcție extrase din lucrările anticilor. Aici colaborează cu Bramante și Rafael la proiectarea cupolei bazilicii S. Pietro, devenind chiar *capomastro* – șef de șantier. De aceeași statură ca Bramante, va avea cinstea de a-i succede la Vatican (36).

Reîntors la Florența, construiește pentru Lorenzo dei Medici celebra vilă din Poggio a Caiano – în care deschide pe fațadă o scară dublă cu rampa curbată: o noutate în arhitectură – și în care caută să rezolve, pictoric, probleme de masă, pentru a insera construcția în peisajul din jur. – Aceeași problemă este rezolvată în biserica S. Maria delle Carceri din Prato, considerată „o capodoperă de simplitate și echilibru al proporțiilor, introducând planul în cruce greacă și unind pasiunea sa pentru caracteristicile antice cu posibilitățile liniare brunelleschiene“ (96) – și realizând o operă care, prin valorile ei spațiale și

¹ Francesco Giovanni di Matteo, zis Francione (1420–95), arhitect și intarsiator, în *bottega* căruia s-au format tineri ajunși celebri, este considerat fondatorul școlii toscane de marchetărie, de *tarsia* în perspectivă.

simbolice, reprezintă unul din prototipurile arhitecturii religioase renascentiste (58).

Pe lângă alte lucrări notabile (în Franța, în serviciul lui Carol VIII, la Florența – palatul Gondi ș.a.) Giuliano a conceput și executat diferite construcții militare (lucrări de restaurare la Castel Sant Angelo, de fortificații la Ostia, Arezzo, Poggibonsi, Sansepolcro, ș.a.), în care a introdus interesante inovații în tehnica apărării.

„Giuliano da Sangallo este deci unul din cei mai mari arhitecți ai Renașterii italiene, dat fiind că, deși rămâne încă legat de Quattrocento, deschide drumul acelor forme care se vor afirma la Roma în primul Cinquecento și al altora, chiar ulterioare“ (96).

*

Antonio da Sangallo „cel Bătrân“ (c. 1455–1534), fratele și colaboratorul lui Giuliano, este mai ales inginer militar¹, în care calitate a construit mai multe fortărețe, ca cea din Livorno sau cea din Cività Castello, pentru Cesare Borgia.

Florentin de naștere și educație, este legat de tradiția lui Brunelleschi; mai mult decât un arhitect „de concepție“, este esențialmente un practician, un tehnician. Spre deosebire de Brunelleschi „el transformă structura liniară a planurilor în volume închise, cu puternice membraturi bazamente rustice și, cornișe ieșite în afară. Palatele lui (de ex. palatul Tarugi și palatul Contucci, ambele din Montepulciano) sunt locuințe ale unei nobilimi de provincie, mai puțin rafinată și cultă decât cea florentină; iar dubla lor natură, de case fortificate și de palate civile, se citește limpede în fațadele lor mohorâte, întunecate, în bazamentele povârnite, în deschiderile puține și rare“ (4).

¹ „Și în Cinquecento fortificația orășenească era o determinantă urbanistică fundamentală. Forma sa influența în mod necesar forma urbanistică internă a orașului, – asupra traseelor stradale care conduceau la porțile de apărare și de comunicație, dar și asupra caracterului edificiilor mai importante“ – (4).



S. Biaggio, din Montepulciano
(Antonio da Sangallo „cel Bătrân“).

Lucrarea sa cea mai importantă este biserica San Biagio, din Montepulciano (pe plan de cruce greacă, cu două clopotnițe pe latura fațadei și o cupolă rotundă care se prezintă ca un bloc masiv, puternic, plastic modelat, căruia fațada de ordin doric îi adaugă o eleganță severă. – Începută în 1518, biserica marchează punctul de întâlnire între tradiția florentină și concepția monumentală bramantescă (4).

*

Antonio da Sangallo „cel Tânăr“ (1483–1546), fiul lui Antonio da Sangallo „cel Bătrân“, a fost inițiat în arta marșetăriei și arhitecturii de unchiul său. La Roma, unde s-a format studiind antichitățile romane, a colaborat cu Bramante și Rafael, revelând o mare capacitate tehnică și un stil pătruns de simplitate, echilibru și claritate, cu intenția de a valorifica elementele structurale potrivit viziunii lui Bramante și a

părintelui său, dar în același timp să caute și noi efecte de clarobscur. Aceste intenții sunt realizate în biserica S. Maria di Loreto, din Roma – probabil prima sa operă, al cărei exterior de formă cubică (în care e înscris octogonul înaltului tambur) îi conferă simplitate – „pentru a pune în evidență liniaritatea severă de aulă a termelor romane, în timp ce interiorul, octogonal, este dinamizat de nișe mari, ceea ce dă loc unui joc de umbre și lumini care preanunță Cinquecento-ul roman“ (96).

Pentru familia cardinalului Alessandro Farnese („cea mai închisă și mai reacționară familie a patriciatului roman“ – Argan), arhitectul va construi fortificații, biserici și palate. Cardinalul, devenit papa Paolo III, l-a însărcinat cu restaurarea și reconstrucția palatului Farnese¹, opera sa cea mai importantă și mai reușită – „care reprezintă apogeul arhitecturii civile din Roma secolului al XVI-lea și în care triumfă o maiestuoasă solemnitate, îndeosebi în vestibulul ce modelează plastic sensul spațialității introdus la Roma de Bramante: fațada edificiului îl prezintă ca un simplu bloc de zidărie, de proporții robuste dar armonioase, în care toate elementele de gol și plin compun un echilibru senin, care este sinteza Renașterii italiene în domeniul arhitecturii“. Michelangelo – care avea o profundă aversiune pentru Sangallo, – Vignola, G. Della Porta care au terminat edificiul au modificat în parte proiectul; cu toate acestea, opera rămâne „cel mai frumos palat italian din Cinquecento“ (96). – „Palatul Farnese constituie arhetipul a ceea ce va fi, în secolele XVII și XVIII – deci în prima perioadă a absolutismului monarhic – *palatul regal*“ (4).

*

O lucrare unică – în întreaga epocă a Renașterii – de arhitectură militară (întrucât era destinată să asigure cetățenilor orașului Orvieto, în care era construită, apa potabilă în cazul

¹ Cu puțini ani în urmă Peruzzi construise *Farnesina*, pentru Agostino Chigi, faimosul bancher, foarte bogat și persoană foarte cultivată, rafinat amator de lux și de opere de artă.



S. Maria di Loreto, – Roma
(Antonio da Sangallo „cel Tânăr“).

unui eventual asediu) este senzaționalul *Pozzo di San Patrizio* – operă fantastică, unică în genul ei în lume (probabil).

Puțul de la marginea orașului, adânc de 62 de metri și larg de 13 metri diametru, constă dintr-o uriașă excavație cilindrică, căptușită cu cărădă, în care se coboară pe două scări în spirală, suprapuse una peste cealaltă, independente, care nu comunică între ele, ambele ajungând până la același nivel. Fiecare scară are 248 de trepte, comode, chiar și pentru animalul de povară, cal, măgar, catâr, care aducea apa la suprafață; scările sunt luminate de 72 de ferestre arcuite, care se deschid spre interiorul puțului, lumina diminuând progresiv, până la intensă întunecime. La fundul puțului, la nivelul apei, o punte taie în diagonală puțul – care primește o slabă lumină verzuie de la vegetația de pe pereții de cărămidă ai puțului.

*

„În vasta și complexa lui operă, Antonio¹ se afirmă ca cel mai important dintre arhitecții care au lucrat la Roma după Bramante și înaintea lui Michelangelo; el reprezintă trecerea de la concepțiile bramantești, încă liniare și pe gustul secolului al XV-lea, la o interpretare mai dinamică și agitată, neliniștită a maselor și a spațiului, care este în același timp și o reevocare a măreției antice“ (96).

¹ „A cărei arhitectură nu avea conținuturi ideale proprii, nu exprima ideile și zbuciumul interior al artistului; se limita să exprime doar ceea ce i se cerea să exprime“ (4).



Giuliano da Sangallo: „Vila Poggio a Caiano“.

Laurana

Luciano Laurana (activ între 1468 și 1482) este renumitul arhitect al unui singur mare edificiu, – dar acesta, o capodoperă a arhitecturii Renașterii, devenit tipicul palat princiar italian din Quattrocento: palatul ducal din Urbino. „Un oraș în formă de palat“ – îl definea Baldassare Castiglione, renumitul autor al *Curteanului*, care își plasează aici scenele conversațiilor intelectuale ale umaniștilor de la această curte a ilustrului prinț al Renașterii, Federico da Montefeltro: – „Marea dificultate pe care o comporta proiectul ducelui deriva din natura terenului extrem de accidentat al colinei pe care era așezat orașul și al edificiilor preexistente; dar Laurana a știut, într-un mod genial, să tragă profit chiar din aceste mari dificultăți, creând un complex totodată variat și unitar, care marchează întreaga viziune urbanistică a orașului Urbino“ (58).

Invenția fațadei palatului evocă, fără îndoială, amintirea castelelor goticului târziu, dar exprimând o concepție tipic umanistă. Este o arhitectură militară care se transformă „la vedere“ într-o arhitectură civilă care face aluzie în același timp la virtutea războinică – Federico fusese condotier – și la înțeleapta, pașnica guver-



Luciano Laurana: „Palatul Ducal“ (Urbino).

nare a „seniorului“ actual. – În curte, bineînțeles, elementul militar dispare: arhitectul compune cele patru nivele cu portice, cu o știință a proporțiilor pe care o va desfășura Bramante în Curțile Vaticanului (4).

Cu Palatul Ducal se crează o nouă *idee* arhitectonică: palatul regal modern. Persistă în ornamentalul edificiului crenelurile, steagul feudal, dar cu un caracter decorativ, fără elemente de apărare; turnurile sunt folosite în funcție statică și ornamentală, pentru a crea singulara fațadă a turnulețelor care poartă sus acvila Montefeltro (132).

Arhitectul a legat două edificii existente, creând două noi fațade, una spre dom, alta dispusă oblic, dominând de la înălțime valea adâncă; fațada dinspre vale, cu patru arcade suprapuse, cu loggii, este închisă între două turnuri cilindrice laterale, înalte, zvelte. Curtea, cu magnifice coloane corintice, cu pilaștri de piatră ce divid peretele în zone egale, cu epigrafe latine, inspiră un sens de eleganță și bogăție sobră. „Laurana a asimilat și reelaborat puritatea liniilor lui Brunelleschi și clasicitatea structurală a lui Alberti, cu o singulară accentuare a suprafeței luminoase a arhitecturilor – care îi vine și din contactele la curtea din Urbino cu Piero della Francesca“ (58); în felul acesta arta lui „a ajuns la o luminozitate cristalină și o seninătate de compoziție cu căutări perspectivale și cromatice“¹ (96).

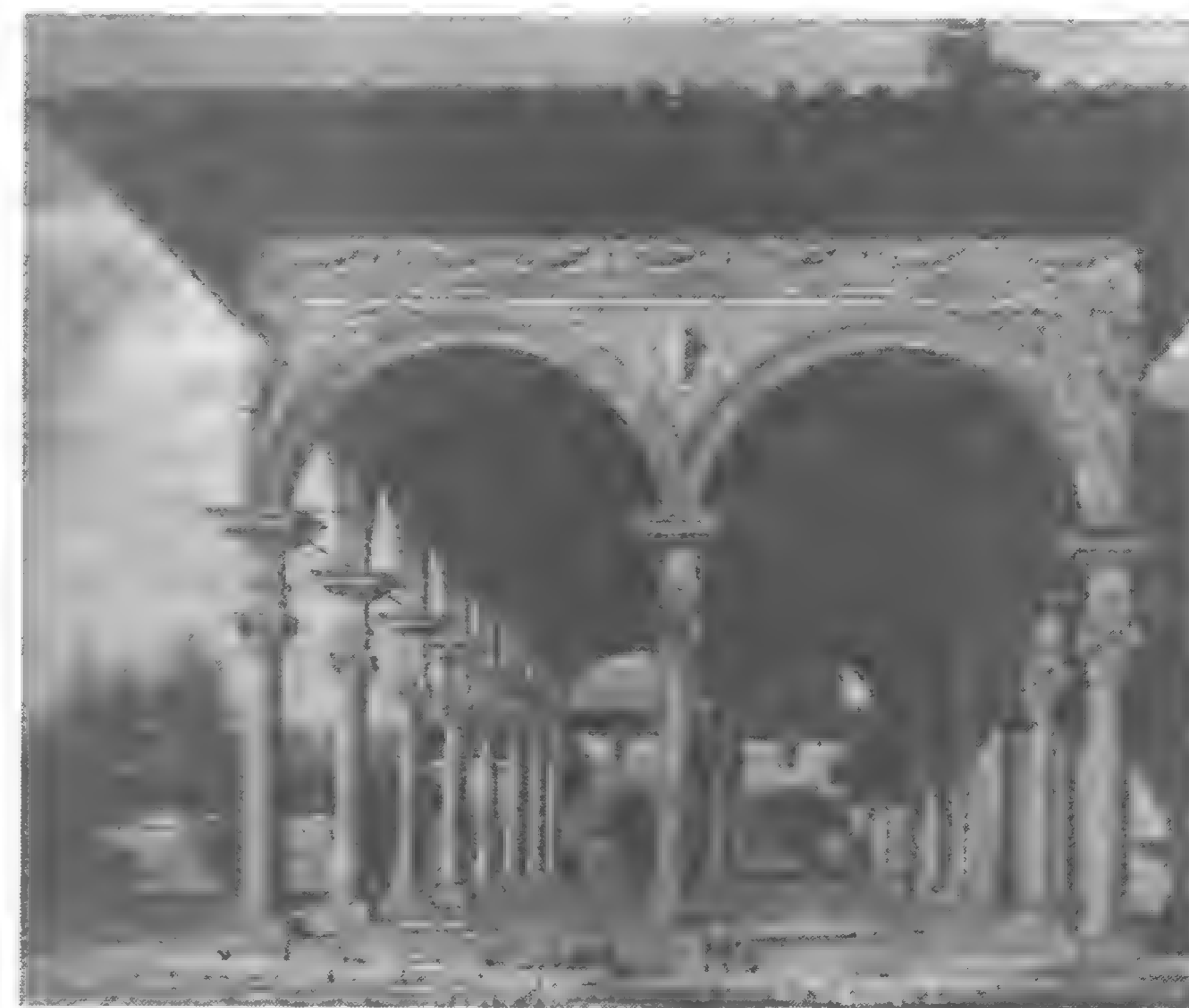
Capodopera lui Laurana a avut o largă influență – chiar și în arhitectura lui Bramante și Rafael.

¹ Distribuția interioarelor nu este mai puțin notabilă: sub „studioul“ lui Federico, în întregime încărcat, acoperit cu intersii în lemn și încoronat cu galeria de portrete ale *Oamenilor iluștri* (pictate de Melozo da Forlì, Joos van Gent și Pedro Berruguete), au fost construite două încăperi egale – unul, dedicat Muzelor și ornamentat de Giovanni Santi, tatăl lui Rafael, – un repertoriu complet de intersii, cel mai cunoscut și renumit din epoca Renașterii, lucrat de meșterii intarsiatori florentini.

Benedetto da Maiano

Sculptorul și arhitectul toscan Benedetto da Maiano (1442–97) a început – la fel ca frații Giuliano și Giovanni da Sangallo – ca intarsiator, artist în incrustații de marchetărie (lucrări din care nu s-a păstrat aproape nimic) în Palazzo Vecchio și în domul din Florența. Ca sculptor, a activat la Florența, Arezzo, Prato, Neapole și S. Gimignano. A executat morminte (celebru este cel al Mariei de Aragon din biserica din Monte Olivetto), sarcofage, basoreliefuri, în Italia și în străinătate (în Ungaria a fost chemat de Matei Corvin).

Capodopera sa este amvonul în marmură din biserica florentină S. Croce; suspendat pe mensole elegant intarsiate și pe unul din pilaștrii gotici ai bisericii, opera revelează sensibili-



Porticul bisericii S. Maria delle Grazie, – Arezzo (B. da Mariano).

tatea artistică a sculptorului; în timp ce cele 5 basoreliefuri reprezentând scene din viața lui S. Francesco, „atestă încercarea artistului de a concilia plasticismul figurilor cu un rafinat pictoricism de origine ghibertiană, vizibilă în reprezentarea peisajului“ (96).

La fel de armonios este altarul din Collegiata S. Fina (S. Gimignano). În ultimii ani ai vieții artistul a sculptat un bust al lui Pietro Mellini și superbul bust al lui *Filippo Strozzi* (Luvru), marele său admirator, căruia i-a executat și magnificul mormânt din S. Maria Novella. „Ca sculptor, Benedetto da Maiano se apropie de Antonio Rossellino, depărtându-se de liniarismul primei Renașteri, pentru a accepta acum sugestii narative de tipul picturii lui Ghirlandaio, și pentru a exprima un minuțios gust fizionomic“ – ca în busturile menționate mai sus (58).

Benedetto a dat (se pare) desenele și a construit – după normele artei brunelleschiene – palatul Strozzi, unul din palatele florentine cele mai faimoase ale Renașterii (p. 21). – Lui i se atribuie și suplul, elegantul portic al bisericii S. Maria delle Grazie din Arezzo, – cu liniile, svelte și lejere ale arhitecturilor brunelleschiene, care se inserează perfect armonios în corpul bisericii. – „Porticul din fața intrării bisericii S. Maria delle grazie din Arezzo este unit numai într-o parte cu biserica, dar se integrează bine în natura înconjurătoare: chiparoșii și munții din depărtare apar în cadrul acestor arce ca adevărate tablouri“ (1).

Lui Benedetto da Maiano i se datorează expresia cea mai perfectă a arhitecturii civile din Quattrocento. „În personalitatea sa excelează mai mult meritul arhitectului decât cel al sculptorului, cu toate că în arta basoreliefurilor sale se percepe un ansamblu de monumentalitate și de acuratețe care îl situează printre cei mai talentați artiști ai timpului său“ (Motta, I).

Bramante

Donato Bramante¹ – care ocupă în istoria arhitecturii din Cinquecento aceeași poziție de șef de școală pe care Brunelleschi și Alberti o avuseseră în Quattrocento – s-a născut în 1444 (m. 1512), într-o localitate de lângă Urbino, oraș în ambianța rafinată și de înalt prestigiu artistic al căruia s-a format, „învățând din pictura lui Piero della Francesca și din arhitectura lui Luciano Laurana predilecția pentru structurile luminoase care se proiectează liber în spațiu“ (96). La curtea ducală din Urbino se pare că a lucrat și ca sculptor și ca pictor de perspective în cercul lui Piero, precum și în domeniul arhitecturii. A lucrat și la Padova și la Mantova, – dar prima sa operă certă este o lucrare de pictură: în 1477, la Bergamo, pe fațada Palazzo del Podestà, a pictat o serie de *Filosofi* (azi, câteva fragmente se află la muzeul Brera); de asemenea la Milano, a pictat fresce reprezentând filosofi și oameni de arme; dar și o pictură pe lemn: *Hristos înlănțuit* – în care Piero i-a dat gustul pentru austeritatea geometrică, iar Melozzo da Forlì – pentru simțul volumului. Lucrarea este, într-adevăr, o capodoperă.

Activitatea sa principală însă, de arhitect și inginer ducal, s-a desfășurat la Milano (din 1479) timp de 20 de ani la curtea lui Ludovico Moro. – La Milano, Bramante va crea adevărate modele de armonioasă fantezie constructivă și decorativă (ca

¹ „Bramante era un om foarte vesel și i-a plăcut întotdeauna să-i fie de folos aproapelui său. Iubea poezia și o asculta cu plăcere; improviza el însuși, acompaniindu-se cu lira și compunea câte un sonet fără cusur. A fost nespus de prețuit de prelați ca și de nenumărați oameni de vază care l-au cunoscut. S-a bucurat, în timpul vieții, de o faimă uriașă, iar după moarte, de una și mai mare, datorită construcției bisericii Sf. Petru“ (Vasari).

excepționala fațadă a *Ospedale Maggiore*, cu elegante reminiscențe gotice. Conduce lucrările de reconstrucție a bisericii S. Satiro (o capodoperă de distins decorativism sculptural este Baptisteriul), prima sa lucrare de arhitectură mai importantă și mai cunoscută. Colaborează la lucrările domului din Pavia; la *chiostro*-ul canonicilor de la S. Ambrogio (curtea dublă cu fascinanta muzică a coloanelor elegante și zvelte ale porticelor, – azi, sediul Universității Catolice „Sacro Cuore“); și la castelul ducal din Vigevano – din apropierea Milanului, – oraș al cărui armonios centru fusese conceput urbanistic de Leonardo da Vinci.

Opera sa principală din perioada milaneză este construcția absidei bisericii S. Maria delle Grazie (în a cărei mănăstire alăturată se află și celesta *Cina cea de taină* a lui Leonardo), cu trei corpuri cilindrice pe un grandios volum cubic încoronat de o luminoasă cupolă semi-sferică. – În fine: geniala sistematizare



„Tempietto di S. Pietro in Montorio“ (Bramante).



„Chiesa delle Consolazioni“, Todi (după proiectul lui Bramante).

urbanistică a pieței *Castelului Sforzesco* – una din cele mai faimoase și mai impresionante sistematizări urbanistice din toată epoca Renașterii. (Bine înțeles că în calitatea de inginer-arhitect al ducelui, Bramante avea și sarcina de a organiza serbările și spectacolele de la Curte...). – Aceste prime opere revelează intenția artistului de a elimina urmele persistente ale goticului și de a elibera arhitectura de excesul de decorație de care era împovărată, pentru a pune în evidență linia esențială, vitală a edificiului (92).

*

După căderea lui Ludovico Moro (1499), Bramante părăsește Milano pentru Roma, unde, putând să aprofundeze cunoașterea arhitecturii clasice, geniul său creator își va da întreaga măsură.

Cea mai celebră operă arhitectonică – în întregime, exclusiv opera sa – este micul și solemnul „*Tempietto*”: *S. Pietro in Montorio*, – edificiu circular cu trei trepte, cu elemente clasice dominante: un inel de coloane dorice de jur-împrejurul edificiului, surmontat de o trabeație cu o elegantă balustradă arhitravă cu metope și triglife, până la coronamentul semi-sferic al cupolei. Operă cu referință directă la un clasicism ideal (modelul îl putea găsi Bramante și în templul antic, circular, al Vestei, din piața S. Maria in Cosmedin, din Roma). „Micul templu” a fost conceput ca centru al unei vaste curți cu portice, cu coloane, care ar fi corespuns și amplificat ritmul circular al coloanelor armonioasei și grațioasei construcții.

Numit de papa Giulio II suprintendent general al tuturor construcțiilor papale, Bramante a proiectat și alte lucrări; pentru ca, din însărcinarea papei să elaboreze giganticul plan și în 1506 să înceapă lucrările pentru reconstrucția bazilicii S. Pietro – și care va fi terminată peste exact 12 ani¹. – Proiectul lui Bramante era: plan central pe cruce greacă cu 4 abside terminale spre cele patru puncte cardinale, cu 4 cupole, mici turnuri împrejur și o imensă cupolă. Proiectul n-a fost realizat, până la urmă a fost adoptat planul de cruce latină; dar grandoearea și genialitatea soluțiilor propuse de Bramante au dat un nou impuls și o nouă orientare arhitecturii Renașterii. (Totuși, a fost realizat acest plan – dar la o scară mult mai mică: în încântătoarea *Chiesa della Consolazione*, din afara orașului Todi – care dă o clară idee despre suprema armonie și monumentalitatea concepției lui Bramante). Asemenea proiectelor colosale pe care și le făcea și marele său rival și neprieten Michelangelo, proiectul lui Bramante era „un vis titanic ce țintea să contopească într-o

¹ La conducerea lucrărilor bazilicii S. Pietro s-au succedat, de-alungul timpului, arhitecții cei mai mari ai Renașterii – de la Rossellino, Alberti, Bramante, Rafael, Peruzzi, Fra Giocondo, Giovanni și Antonio da Sangallo, până la Michelangelo; după care vor urma Vignola și, în fine, Bernini. Fapt care va duce la o decorație foarte încărcată a interiorului – și la numeroase discrepante stilistice.

frumusețe chintesențială Panteonul, Sfânta Sofia, San Marco și S. Maria del Fiore din Florența” (92).

*

Celebrat de contemporani ca poet și „cosmograf” și tratatist, dar mai ales ca „inventatorul și lumina marii și adevăratei arhitecturi” (Serlio), Bramante a avut ca moștenitori și continuatori pe unii dintre cei mai mari artiști ai vremii, de la Rafael la Peruzzi, de la Antonio da Sangallo cel Tânăr până la Jacopo Sansovino (58).



Brunelleschi: „S. Lorenzo”.

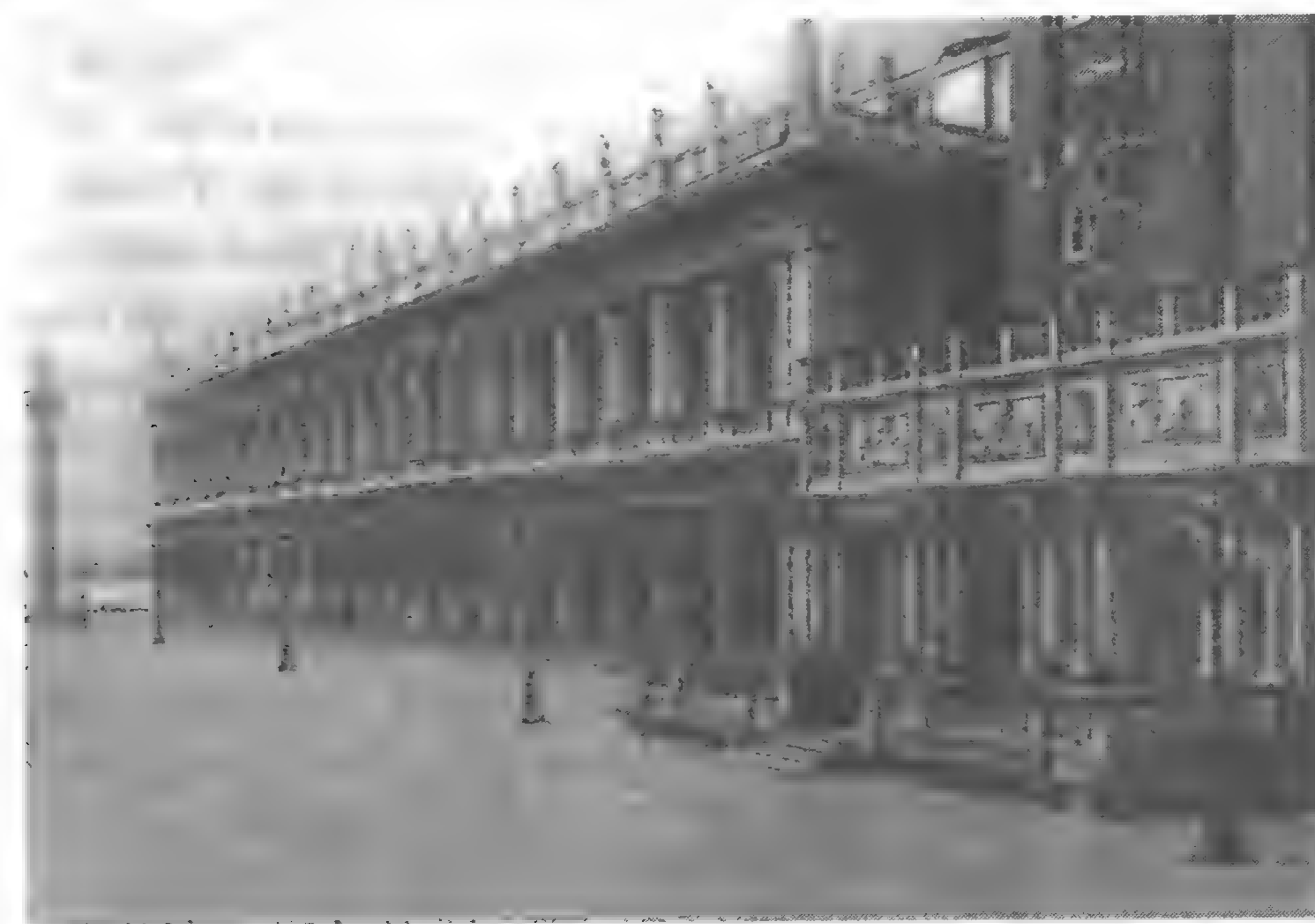
Sansovino

Iacopo Tati (1486–1570), fiul unui tapițer din Florența, la 15 ani a fost dat să învețe sculptura (și, mai târziu, arhitectura) în atelierul lui Andrea Contucci (p. 51), originar din Sansavino, – o încântătoare și pitorească mică localitate de lângă Arezzo, situată pe vârful unei coline înconjurată de bogate și întinse păduri. „*Sculptorul Contucci care își câștigase faima de a fi, după Buonarroti, cel mai bun sculptor și arhitect, l-a iubit fierbinte, de păreau tată și fiu; încât Iacopo a început, încă din cei dintâi ani, să nu mai fie numit del Tati, ci del Sansovino*” (Vasari).

Tânărul s-a format sub îndrumarea lui Contucci, a mediului artistic florentin și apoi a celui din Roma, unde a locuit între 1506–1511, chemat fiind de Giuliano da Sangallo, arhitectul papei Iuliu II. Aici Bramante, apreciindu-i desenele și sculpturile, „*l-a luat sub ocrotirea sa și l-a pus să modeleze în ceară statuia lui Laucoon*” (celebrul grup antic fusese descoperit chiar în 1506); copia lui Sansovino – care a fost apreciată de Bramante și de Rafael – a fost turnată în bronz și „*lăsată prea strălucitei Signorii din Veneția; și după ce a fost păstrată ani în șir în Sala de consiliu a Celor Zece, a fost dăruită cardinalului de Lorena, care a dus-o în Franța*” (Vasari). – Lucrarea s-a pierdut¹.

Reîntors la Florența, Jacopo sculptează un *S. Giacomo* și un *Bachus* (Bargello), opere echilibrate, remarcabile, în care predomină valorile pictorice asupra celor propriu-zis plastice. Din

¹ Celebrul grup sculptoric elenistic a fost restaurat de Montersoli (în 1532–33); a doua restaurare (F. Magi, 1960) este considerată mai apropiată de original, deși cea a lui Montersoli este mai expresivă, mai patetică. Ambele sunt în Muzeele Vaticanului.



Jacopo Sansovino: „Libreria” și „Loggetta”.

nou la Roma (1518), execută câteva sculpturi în care încearcă, fără succes, să se adecveze formelor grandios de clasice ale lui Michelangelo. Aici își începe activitatea de arhitect. Proiectează două biserici și două palate – și tocmai în urma acestei activități artistul s-a apropiat acum de maeștrii urmași ai lui Bramante, Peruzzi și Rafael, care lucrau în acest timp la Roma.

După nouă ani de ședere la Roma, scapă de „*Sacco di Roma*”, și se refugiază la Veneția, unde leagă o strânsă prietenie cu Tițian și Pietro Aretino; și unde, „în atmosfera lagunară și în tradiția sa bazată pe culoare, depășește senina spațialitate bramantescă a arhitecturilor sale romane, pentru a-și dezvolta în arhitectură acele tendințe pictorice care, în parte, apăruseră în precedentele sale lucrări de sculptură” (96).

*

„Oraș de armatori și negustori, Veneția n-a avut niciodată o reputație de oraș cultural. Dar din sec. XV își extinde câmpul cultural” (38) – când umanismul își face intrarea, cam târziu, în jurul faimosului patrician erudit Ermolao Borsaro și a renumitului tipograf Aldo Manuzio. În întârziere – cu peste o

jumătate de secol – față de restul Italiei rămâne Veneția mult timp în artă – o artă bizantină, – iar arta gotică a prins rădăcini la Veneția mai ușor ca în multe alte regiuni ale Peninsulei¹. Secolele XIV și XV sunt, pentru Veneția, cele două mari secole ale goticului. În sculptură, Veneția n-a fost niciodată un oraș de mari maeștri. În pictură, în sec. XIV Veneția oscila între stilul gotic (venit din apropiata Padova lui Giotto), maniera bizantină și rudimentarul gotic german (92). Pentru Sala Mare a Consiliului din Palatul Ducal au fost aduși Gentile da Fabriano și Pisanello. După care, în sec. XVI, două familii vor dezvolta concepții artistice diferite: Vivarini și Bellini (ultima, mai avidă de noutăți). Triumful bogăției Serenissimei îi va urma triumful artei (141).

Și în sec. XV, în arhitectură Veneția va rămâne fidelă formelor gotice (capodopera, faimoasa Cà d'Oro a fost construită 1421–40), cu edificii foarte bogat ornamentate cu o decorație policromă, cu fațadele somptuoase ale palatelor celor mai fastuoase din lume, precum primele capodopere ale lui Pietro Lombardo în care își fac apariția formele renascentiste – ca încântătoarea *S. Maria dei Miracoli* (p. 13 și 37) și *Palatul Vendramin* – „o compoziție albertiană tradusă în stilul colorat al Veneției“ (38).

*

Veneția Secolului de Aur îi aparține, în arhitectură lui Sansovino, iar în pictură lui Tițian, – așa după cum Roma barocă îi aparține lui Bernini (92). Noul mediu va influența și defini în mod esențial și integral geniul lui Sansovino – care, de-acum încolo, se va dedica în cea mai mare parte (dacă nu exclusiv) arhitecturii. – La Veneția, condițiile diferite de ambianță și de climă vor favoriza dezvoltarea unei arhitecturi înțeleasă ca orientată mai degrabă spre picturalitate și spre strălucire decât spre purismul liniar și severa eleganță clasică reclamate de civilizația și cultura umanistă a Romei și a Florenței.

¹ Prima operă de arhitectură renascentistă venețiană este Poarta Arsenalului (1460).

„S-a spus uneori că la Veneția toată arhitectura este o arhitectură de exterioare: piața S. Marco și Canal Grande sunt mărginite de fațade care formează o unitate fundamentală și clădiri care sunt doar pereții fațadelor. – Fațada palatului cu galeriile sale ornate și nivelele sale cu arcade pline de umbră, perpetuă, în substanță e tipul antic al vilei cu portic, lung și larg. În secolul al XV-lea această formulă pitorească a atins culmea eleganței și a bogăției, asociind tradiția exotică a Levantului cu formele gotice“¹.

Ajuns la Veneția cu bagajul său stilistic roman, „Sansovino suferă pictoricitatea înrobitoare a noii ambiante, își supune severitatea bramantescă la freamătul acelei lumi, la voluptatea cea mai fericită a celui mai frumos oraș din lume“ (92). – Aici, în calitate de director al lucrărilor orașului cu care va fi investit, Sansovino va crea în primul rând cele trei capodopere: *Palatul Corner*, *Libreria* și *Loggetta Campanilei* (p. 55 și 50).



„Madona, Copilul și S. Giovannino“ (Jac. Sansovino).

¹ „Prin mijlocirea lui Sansovino, aportul stilului cel mai plin de imaginație și orientat spre decorația lui Rafael și Peruzzi, a determinat, către 1530, evoluția decisivă prin care Veneția restitua arhitecturii clasice marea sa funcție decorativă, multiplicând golurile și animând suprafețele; încât Veneția pare să se reîntoarcă la concepțiile pline de demnitate ale secolelor IV și V, și a marii arte a Bizanțului“ (36).

În Palatul Corner de pe Canal Grande – una din construcțiile private cele mai somptuoase și perfecte din Veneția – arhitectul grupează coloanele două câte două la nivelele doi și trei; iar în loc de arcade subtile, două portice suprapuse, nobile și creând impresia de adâncime, ornează fațada clădirii. Sansovino adaptează aici cu măiestrie gustul clasic cu motivele tradiționale ale fațadei venețiene: loggii suprapuse, predominarea golului asupra plinului, bogăția coloristică și luminoasă (92). – Această adaptare la atmosfera venețiană se precizează și în lucrările de arhitectură și urbanistică ale lui Sansovino din jur-împrejurul pieței San Marco, în care arhitectul prevede și pornește la restaurarea a două din cupolele bazilicii, precum și la sistematizarea pieței într-o proiectare unitară și organică: arhitectul s-a orientat spre un cvadriportic închis pe trei laturi (a patra latură fiind fațada bazilicii) când a început construcția celor 50 de arcade ale Procuratiei Vechi (reședința înalților demnitari) pe partea septentrională a pieței (36).

*

Capodopera lui Jacopo Sansovino cea mai celebră este *Libreria* („biblioteca“).

Schema palatului cu două nivele și o balustradă cu statui este de origine michelangioloască: o găsim realizată în Palatul Capitoliului din Roma. Dar arhitectul a reînnoit complet schema: a înlocuit alternanța de zidărie de spații pline și spații goale, proprii arhitecturii lui Michelangelo, cu o succesiune de arce și de ferestre ample, separate de pilaștri cu coloane adosate, alipite de un perete, în așa fel încât să obțină efecte cromatice de umbre și lumini (96). Golurile, prin urmare, prevalează asupra plinurilor; „iar forța edificiului, a elementelor arhitecturale fundamentale (coloane, trabeația, etc.) este exprimată de condensarea luminii asupra ornamentelor plastice în relief ale coloanelor și cornișelor“ (4)¹. – „Cu dublul său ordin de loggii, și deasupra o

¹ „Formele sunt riguros clasice. Sansovino suprapune ordinul ionic pe cel doric. Trabeația, foarte înaltă, are friza divizată în mici triglife și



Palatul Corner, – Veneția (J. Sansovino).

opulentă friză cu măști, amorași (*putti*) și ghirlande pe care aleargă o luminoasă balustradă cu 26 de statui, *Libreria* este una din fanteziile decorative cele mai strălucitoare și mai impunătoare din Italia“ (92).

*

Ca un complement al *Libreriei* – o altă capodoperă de sculptură și arhitectură a lui Sansovino: loggia de la poalele Campanilei (în parte distrusă – și recompusă – de prăbușirea, în 1902, a turnului înalt de 98,80 m.).

*Loggetta*¹ – cum e numită – apare ca cea mai exuberantă fantezie arhitectonică, de o perfectă linie clasică; compoziția sa

enorme metope, în care alternează medalioanele și trofee. Profuziunea armonioasă a ornamentelor, jocul ritmic al intrândurilor și reliefurilor, perfecțiunea plastică a formelor, totul concură la confirmarea judecății date de dificilul Palladio acestui edificiu pe care el, inamicul lui Sansovino, îl proclama „cel mai bogat și mai ornat edificiu care probabil că s-a mai făcut de la antici până azi“ (92).

¹ La origine, loggetta era un „club“, – un loc de întâlnire a aristocrației venețiene; din sec. XVII, a devenit locul corpului de gardă, de pază pe durata ședințelor Marelui Consiliu al Serenissimei; destinație care s-a păstrat până la sfârșitul Republicii (1797).

amintește arcul triumfal roman: trei arcade semicirculare flancate de 8 coloane împerecheate între care se deschid nișe cu 4 splendide statui alegorice de bronz, toate opera lui Sansovino; sus, un superb atic ornat cu basoreliefuri, iar în interior, grupul în teracotă: *Madona, Copilul și Sf. Ioan*, una din cele mai încântătoare creații ale sculptorului. – Proiectul visat de Sansovino fusese să continue loggetta și pe celelalte trei laturi ale Campanilei.

Cu aceste capodopere, Sansovino este figura protagonistă a arhitecturii venețiene din Cinquecento, contrapunându-se în acest fel lui Palladio. Iar opera sa venețiană¹, „tradusă în termeni arhitectonici, este structura tonală a lui Tițian“ (4).



Jacopo Sansovino: „Loggetta“ (Veneția“).

¹ Activitatea lui Sansovino la Veneția a fost foarte intensă. În afară de lucrările de mai sus, a proiectat sau construit Zecca (Monetăria), bisericile S. Giuliano și S. Francesco della Vigna, palatul Garzoni, a re consolidat structura Bazilicei și a sculptat poarta de bronz a Sacristiei S. Marco (cu ecouri din Donatello și Ghiberti), etc. – *Libreria Sansoviniana*, inițiată în 1536 (pentru a adăposti donația cardinalului Bessarione, patriarhul Constantinopolului, de extrem de prețioasele 900 de manuscrise grecești și latine, fondul inițial al actualei Bibliotecii Marciana), construcția a fost întreruptă în 1554, reluată și terminată de Vincenzo Scamozzi, în 1588.

Palladio

Al treilea mare arhitect al Renașterii italiene – alături de Brunelleschi și Bramante – Andrea (1508–84), fiul morarului Pietro della Gondola, a văzut lumina zilei în acel focar de artă și de severă cultură umanistă care era Padova. Era anul când Michelangelo începe să decoreze, fără entuziasm, Capela Sixtină; iar în anul următor – Rafael, „stanțele“ Vaticanului. Își începe ucenicia la Padova, ca cioplitor în piatră de elemente decorative arhitecturale. Trei ani mai târziu, la 15 ani, maestrul său Falconetto¹ îl ia la Vicenza și îl pune să lucreze într-un alt domeniu – al arhitecturii.

Era epoca în care prestigiul Antichității era încă foarte puternic, bine înțeles; în schimb însă prestigiul umaniștilor – orgolioși și dogmatici, adulatori ai puternicilor zilei și intoleranți în vanitatea lor, prezumțioși și foarte irascibili – era în declin. Era epoca succesului celebrelor opere: „*Curteanul*“ lui Baldassare Castiglione, a „*Arcadiei*“ lui Sannazaro, a „*Mătrăgunei*“ lui Machiavelli, a „*Calandriei*“ cardinalului Bibbiena, a „*Commediei dell'arte*“, a voluptoaselor pastorale ale lui Trissino, a pasiunilor senzuale și a decorativismului arhitectural abundent, al aventurilor și scandalurilor lui Pietro Aretino și Benvenuto Cellini, a fastului sărbătoresc exuberant care exploda în pânzele lui Giorgione și Correggio, Paolo Veronese și Tițian.

¹ Giovanni Falconetto (1468–1534), pictor (fresce) sub influența lui Mantegna, la Verona și Trento; dar în primul rând arhitect. Mare admirator al lui Rafael, a fost un foarte rafinat difuzor al culturii Romei timpului, – interesant profesionist prin caracteristicile, arhitecturii sale (opere – aproape toate la Padova) care îl anunță pe Palladio.



Palladio: „Basilica“ (Vicenza).

... Tot atâtea excese în toate domeniile pe care marele arhitect Andrea le va refuza și combate, căutând puritatea și esența clasicismului într-o distinsă sobrietate și adaptare la o viziune nouă, contemporană.

Prestigiosul poet și umanist al epocii, Trissino – în orele sale libere, arhitect diletant, – căruia tânărul Andrea îi construiește o vilă la țară, îl convinge să-și schimbe numele în Palladio¹ și îl duce la Roma. Până la această dată Palladio construisese deja câteva edificii la Vicenza și în împrejurimi, dându-le interpretarea „picturală” și spațială învățată de la maestrul său Falconetto. Dar ajuns la Roma, studiind cu pasiune vestigiile romane de aici, observă și reține ceea ce, cu un secol în urmă, marele său predecesor L. B. Alberti nu notase nici în *Descriptio Urbis Romae*, nici în tratatul *De re aedificatoria* (și asta, pentru că Alberti – care fusese un artist în domeniu, dar nu

¹ De la numele zeiței Pallas-Atena, a cărei statuie – cunoscută îndeobște sub numele „Palladium”, romanii antici o țineau cu strictețe ascunsă vederii, în templul circular al Vestei (din fața bisericii S. Maria in Cosmedin, din Roma).



„Palazzo Chiericati“ – Vicenza (Palladio).

și constructor – proiectase în viața lui aproape numai biserici: era un umanist care jura doar pe Vitruviu); și anume – că arhitectura anticilor era din punct de vedere tehnic perfectă, că răspundea corect unor exigențe practice și că era perfect adaptată cadrului de natură în care edificiul era implantat. – Aceste trei observații definesc, în primul rând, geniul inovator al lui Palladio.

În noua epocă – după căderea Republicii florentine (1512), după oribilul jaf al Romei de către trupele lui Carol Quintul (1527) și după furia Contrareforme, începută după Conciliul din Trento (1545) – evenimentele au marcat un puternic ecou (cu inevitabila influență) în conștiința artistică a arhitecților – cu rezultate accentuat inovatoare.

La Roma, Baldassare Peruzzi construiește palatul *Farnesina*, imprimând fațadei un sens al vibrației luminii și o anumită sensibilitate pentru valorile picturale. – Vignola, reluând și modificând procedeele și efectele picturale și de lumină ale lui Peruzzi, subliniază valorile cromatice ale formelor, concepând curtea vilei papale din Roma (azi, Muzeul Etrusc) și mai ales căutând sugestia emotivă în scenografica vilă din Caprarola, pe care o leagă cu spațiul natural al parcului ce

devine în felul acesta implicat în forma arhitectonică a vilei. – Edificiile lui Antonio da Sangallo cel Tânăr, care evocă grandoearea antică, reprezintă însă trecerea la o interpretare mai dinamică și neliniștită a maselor și a spațiului. – La Mantova, Giulio Romano construiește pentru ducele Federico Gonzaga scenograficul și somptuosul, manieristul și intens – picturalul *Palazzo del Te* (numele derivă de la râul Tejero, din imediata apropiere), articulându-l în spațiul grădinilor dimprejur, pentru a obține în felul acesta subtile jocuri de umbră și lumină.

În schimb Palladio... Cât de sobru, de grav, de departe este Palladio și de voluptatea ornamentației picturale și exuberante a lui Sansovino! – Când, recomandat de faima operelor pe care le crease la Vicenza și în împrejurimi, Palladio ajunge la Veneția, Jacopo Sansovino era de 35 de ani arhitectul oficial al Serenissimei. Andrea avea 57 de ani; Sansovino – aproape 80.

*

Prima operă mare a lui Palladio este reconstrucția Palatului Public din Vicenza („*Basilica*“ numită de localnici), – un palat comunal gotic, pe care arhitectul l-a „înfășurat“ într-un involucru clasic, făcând din el o „bazilică“ romană, care să dea edificiului un aspect clasic și în același timp modern¹. În acest scop, Palladio reconstruiește clădirea imaginând o dublă ordine de semi-coloane, obținând prin aceasta un efect de profunzime, de lumini și umbre, într-o sugestivă căutare de ritmuri monumentale (96). – În planul al doilea, pe galeria deschisă de jos, de la parter – un portic lung doric – arhitectul ridică un magnific ordin ionic care repetă tema dominantă a edificiului (inclusiv efectele de profunzime, de lumină și umbră). – Palladio preia aici, ca și în alte edificii citadine ale sale, „elemente arhitectonice care fac frumusețea faimoasei *Libreria* venețiană a lui Sansovino (cupluri de coloane ale arcelor incluse

¹ „În arhitectura lui Palladio sunt foarte clare aceste două momente: idealul clasic ca suprema imagine a unui mod perfect de viață civilă și răspunsul la o exigență practică, aderența la împrejurările specifice de loc și de fapt“ (4).



„La Rotonda“ – lângă Vicenza (Palladio).

între pilaștri, maiestuoasa friză și balustrada cu 30 de statui), – dar ornamentația este infinit mai puțin bogată, încât opera are un caracter de monumentalitate severă“ (92).

O altă operă de o mare, dar sobră eleganță și distincție, este *Palatul Chiericati* din Vicenza. Cu raportul său arhitectural pur și pitoresc între părțile luminoase ale suprafeței edificate și adâncitura întunecoasă a porticelor, Palladio propune aici o soluție diferită, foarte originală: „plinul“ fațadei se reduce – în planul superior – la un corp central luminos încadrat între două aripi care, între 6 maiestuoase coloane ionice, crează, asemenea întregului portic inferior de 12 coloane, goluri spațioase și umbrele de efect ale senzației de profunditate. (La Vicenza, Palladio a mai construit *Palatul Valmarana*, *Palatul Porto-Braganza* și *Loggia del Capitano*)

*

Clasicismul viguros și parcimonia ornamentală caracterizează și numeroasele vile palladiene, în care sensibilitatea urbanistică a artistului s-a exprimat într-un mod cu totul deosebit și

foarte original – Comanditarii acestor vile erau, în majoritate, mari familii vicentine – „adică o nobilime bine încadrată în structura Republicii, fără ambiții de putere, cultă și activă, în special interesată în acel moment să dezvolte producția agricolă. Viața socială avea un nucleu: orașul; și o vastă periferie: viața la țară“ (4).

Este clară și aici distincția – și totodată relația – între palatele de la oraș și vilele de la țară. „Primele, sunt construcții respectabile, dar fără gust, al căror prestigiu urban este încredințat mai degrabă distincției formelor arhitectonice decât ostentației bogăției și puterii. Vilele, pe de altă parte, n-au nimic de castel, nici nu sunt locuri de distracții și petreceri – cum era *Palazzo del Te* din Mantova; sunt simple case de la țară, cu toate acareturile unei necesare administrații a unei moșii“ (4).

Vila lui Palladio („în care critica cea mai recentă tinde să vadă nu o adecvare a arhitecturii la natura înconjurătoare, ci mai degrabă o urbanizare a teritoriului, al cărui centru focal devine teritoriul“ – (58)) are un armonios nucleu central pe plan pătrat, pe un bazament înalt, cu o scară amplă, ca o colonadă care creează un clarobscur comparabil cu cel al palatelor venețiene, – totul organic și armonios integrat în peisaj, legat de peisaj, prin ritmul destins, relaxant al porticelor. – Între numeroasele vile palladiene (Piovene, Emo, Cornaro a Piombino, ș.a.), celebră, este vila Cornaro, așa-numita *Malcontenta* – și, de o genială ingeniozitate, cu totul unică în genul ei în întreaga istorie a arhitecturii, vila Almerico, faimoasa capodoperă cunoscută cu numele *La Rotonda* (sau Vila Capra) – un nucleu pe plan pătrat cu un senin pronaos, vestibul pe fiecare latură, deci cu cele patru fațade perfect egale, – o construcție ce reproduce, în loc de o vila romană, un templu antic, înconjurat de 4 portice cu 6 coloane fiecare, în centru cu o vastă sală circulară (92). – Palladio a conceput aici un edificiu în același timp cu aspect sacru și profan; cu modele de arhitectură religioasă (planul în cruce greacă) și prototipuri de vile cu ascendență elenistică pe care romanii le realizaseră la Tivoli și Palestrina.

„În majoritatea cazurilor, farmecul vilelor palladiene constă

tocmai în această convenită varietate de desfășurări tematice: de la simplitatea rusticului la solemnitatea istorico-religioasă a templului; de la caracterul practic al corpurilor de clădiri secundare destinate necesităților gospodăriei agricole la extrem de civilizata eleganță a corpurilor centrale destinate înaltelor funcții sociale. Parcurile, grădinile, ca natură îngrijită sau formată de om, leagă arhitectura cu spații largi cultivate, de dealuri, de păduri: înseamnă trecerea printr-o progresivă elecțiune formală, de la lumina difuză a naturii la lumina civilizată în suprafețe netede și în ritmurile compozitive ale construcțiilor“ (4).

*

Faima pe care i-au adus-o aceste vile a făcut ca în 1565 Palladio (în vârstă de 57 de ani) să fie chemat la Veneția. Aici, noul venit a construit 3 biserici: *S. Francesco della Vigna*, *Chiesa del Redentore* și, cea mai desăvârșită și mai cunoscută *S. Maria Maggiore*, de pe insula omonimă, la 500 m. din fața Pieței S. Marco, de un clasicism distins și cu o ornamentație redusă la minimum. – Încă odată este afirmată aici nota cea mai caracteristică a geniului său: „de a reacționa contra abuzului decorativ, definind – potrivit bunului obicei antic – valoarea elementelor, frontoane, colonade, arce, cornișe, și dând preferință unui motiv bine aplicat mai degrabă decât unei necontrolate aglomerări de elemente“ (36). Una din marile sale probleme era să concilieze templul cu biserica.

„Mai degrabă decât locuri de devoțiune, aceste biserici sunt spații destinate unui rit care trebuie să se desfășoare la lumina zilei, în prezența oamenilor, fără nici o umbră de mister. Aici, lumina și spațiul interior, mai mult decât elemente spirituale sunt elemente profund intelectuale; este un spațiu geometric și perspectiv, aproape simbolic reprezentat de elemente morfologice clasice, care trebuie să se sublimeze în lumină foarte clară, în lumina cerului, dincolo de orizontul terestru“ (4). – Contemporanilor, aceste biserici le-au plăcut ca superbe modele de purism clasic; azi, ele sunt admirate „mai mult pentru

frumoasele lor interioare, magistral perspectivat, decât pentru fațadele lor de o regularitate rece, în care un singur ordin de coloane angajate se înalță să susțină un fronton triunghiular care nu are nimic neprevăzut“ (92).

*

Ultima celebră capodoperă a lui Palladio – și, de asemenea, absolut unică în genul ei – este *Teatrul Olimpic* din Vicenza, operă sugerată de o idee a lui Vitruviu. „Este principala încercare din istoria artei Renașterii de a adapta un edificiu acoperit la schema teatrului antic, de la care păstrează forma curbă, semi-eliptică a sălii și încadratura arhitectonică a scenei fixe“ (96).

Fundul sălii (în care și azi, după aproape o jumătate de mileniu, se reprezintă ocazional spectacole, căroră le este asigurată cea mai desăvârșită acustică) este el însuși un magnific spectacol, cu colonada sa în stil ionic și seria de circa 25 de statui în mărime naturală și tot atâtea pe peretele de fundal al scenei. Ornată cu stucuri și încoronată de un portic cu nișe și statui, iar pe scenă o arhitectură fixă cu 3 porți și 5 străzi în perspectivă, scena, are o adâncime de 6 m. și o plantație a decoru-



Scena „Teatrului Olimpia, din Vicenza (Palladio).

rilor care crează un spațiu larg de joc actorilor. – „Este o operă singulară, care evocă arhitecturi ireale, visate de Ariosto“ (92).

*

Palladio este și autorul unui tratat, o adevărată „gramatică a stilului neoclasic“: *Cele cinci cărți de arhitectură* (1570), – care, deși nu are importanța celui al lui Vignola (*Regula celor cinci ordine a arhitecturii*) a avut o influență excepțională; și datorită căruia autorul a fost considerat un fidel, chiar un vasal al clacisicmului antic. În realitate, el s-a servit, liber, de morfologia arhitectonică clasică pentru a realiza efecte plastico-coloristice, care criticii contemporane i se par a fi sugerate de o sensibilitate manieristă dacă nu de-a dreptul de spirite anticlasice; dacă nu de altceva, pentru că revelează o tendință spre „spațiul deschis“, care este cu totul străină mentalității renașcentiste (96). – Într-adevăr: în opera sa există o componentă anti-clasică: tendința (realizată) de a traduce morfologia și sintaxa clasice în termeni de culoare și lumină (4), tendința de a face să prevaleze asupra spațiului geometric, perspectiv, – valorile clarobscurale, potrivit tradiției regiunii venete, până la triumful luminii pure, ca în bisericile venețiene.

*

Influența lui Palladio – a operei arhitecturale și a tratatului respectiv – a fost extraordinară. În Franța lui Ludovic XIV și Ludovic XV; în Anglia, în mod deosebit – unde în sânul unei aristocrații rurale s-a constituit o elită culturală deschisă „filosofiei naturii“ – de-alungul secolelor XVII și XVIII; în Italia barocă, influențe palladiene sunt evidente în operele lui Bernini și Borromini; în Germania, unde cel mai mare admirator al lui Palladio a fost Goethe, care a vizitat în mod special Vicenza, în 1786; și până în Polonia, în Rusia și în Statele Unite ale Americii, în special în statele agricole din Sud. – „Palladianismul“, stilul arhitectonic inspirat din operele lui Palladio, a prins rădăcini adânci mai ales în Țările Nordice, înclinat spre o viziune simplă și austeră a artei“ (58).

Peruzzi și Serlio

Arhitectul și pictorul Baldassare Peruzzi (1481–1536) s-a format la Siena sub influența renumitului arhitect Francesco di Giorgio, iar în pictură, a lui Pinturicchio. La vârsta de numai 20 de ani merge la Roma să se perfecționeze în profesiunea de arhitect și să studieze aprofundat arhitectura clasică.

În 1510, faimosul bancher Agostino Chigi îl însărcinează cu construirea unei vile – Farnesina. Este capodopera sa, – cu fațada având două avancorpurile laterale și un profund portic central. Interiorul este decorat cu fresce de Rafael, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Sodoma și Peruzzi însuși, – lucrări cu căutările lor de iluzionism perspectival și deja cu caracter manierist (96), care pentru Peruzzi erau o ocazie de a verifica și experimenta o problemă și o soluție arhitecturală: „raportul între spațiul real (arhitectura) și cel iluzoriu (pictura), raport rezolvat în cheie eminamente scenografică“ (58). – Aceleași căutări și soluții se regăsesc și în cealaltă operă mai importantă de arhitectură *Palazzo Massimo delle Colonne*.



Vila Farnesina, – Roma (Peruzzi).

Peruzzi a lucrat și la bazilica S. Petru, devenind chiar, după moartea lui Rafael (1532) șeful șantierului. Talent multilateral, desena perspective, reliefuri de monumente antice, era și arhitect militar, sculpta în lemn, schița scenarii (de ex. pentru celebra comedie *Calandra* a cardinalului Bibbiena), numeroase însemnări de specialitate care au avut o notabilă influență asupra tratatisticii respective, în primul rând a discipolului său Serlio.

„Opera lui Peruzzi este exemplu paradigmatic de închietudinile unui moment istoric în care, ducând la cel mai înalt grad studiul clasicității, se investigau în același timp limitele și posibilitățile de „licență“, într-o cercetare formală eversivă și stimulantă, deși discontinuă și nerezolvată“ (58).

*

Arhitect și critic de artă, Sebastiano Serlio (1475–1554) a desfășurat inițial o activitate ca scenograf (și lucrări de inginerie) la Bologna. Transferându-se la Roma, studiază monumentele antice și devine elevul lui Peruzzi. După 1527 se mută la Veneția, unde începe să lucreze ca arhitect și unde va rămâne 12 ani. Intrând în contact cu ambianța artistică dominată



Palatul Zen, – Veneția (Serlio).

de Tițian, Sansovino și Pietro Aretino, în 1537 începe să redacteze *Tratatul de arhitectură*. În 1541 este chemat de Francisc I în Franța, cu titlul de arhitect șef, – unde își va petrece tot restul vieții.

Serlio este important nu prin puținele sale lucrări de arhitectură propriu zisă¹, ci prin *Tratatul* său, – „operă cu adevărat capitală în critica de artă prin influență în Cinquecento (și următoarele secole), care urmărea să concilieze tradiția clasică cu noile experiențe ce vor termina în manierismul arhitectural. Dar cea mai mare importanță a sa derivă din extrem de abundentele forme, fie structurale, fie decorative, aduse la zi cu exemple din țările din nord de Alpi (96). Lucrarea este ilustrată cu numeroase gravuri, ordinele arhitectonice, antichitățile, geometria, perspectiva, forma edificiilor sacre.

Tratatul lui Serlio a cunoscut o difuzare europeană excepțională, – „coexistând în el, în mod liber și empiric, tradiția clasicistă romană, concepția „pictorică“ venetă și exuberanța decorativă franceză: idei larg exploatate de arhitecții manieriști“ (58).

Vignola și Scamozzi

Jacopo Barozzi (1507–73) zis Vignola – după numele localității, în care s-a născut – s-a format la Bologna ca pictor; dar fiind în contact mai apropiat cu Peruzzi și Serlio, s-a dedicat foarte curând arhitecturii. După o scurtă perioadă petrecută la Roma când studiază în amănunte monumentele antice, și după un sejur de doi ani la Fontainebleau – timp în care lucrează cu Primaticcio (o activitate artistică foarte puțin cunoscută) – se reîntoarce la Bologna, executând proiecte pentru fațada domului S. Petronio.

Stabilindu-se definitiv la Roma, lucrează pentru papa Iuliu III la Vila Giulia (azi Muzeul Etrusc), reelaborând proiecte precedente și conducând lucrările – la care a colaborat (într-o măsură greu de determinat, fiecare) și Michelangelo, Vasari sau Ammannati. – „O ulterioară dezvoltare a acestei tipologii se regăsește în Vila Farnese din Caprarola, – al cărei plan pentagonal



Vignola: Vila pepei Iuliu III (Roma).

¹ Ca arhitect, Serlio a rămas fidel schemelor goticului târziu (de ex. Palatul Zen, Veneția) cu toate că, prin *Tratatul* său el a contribuit mult la difuzarea, în Italia și Franța, a teoriei vitruriene relative la ordinele arhitectonice.

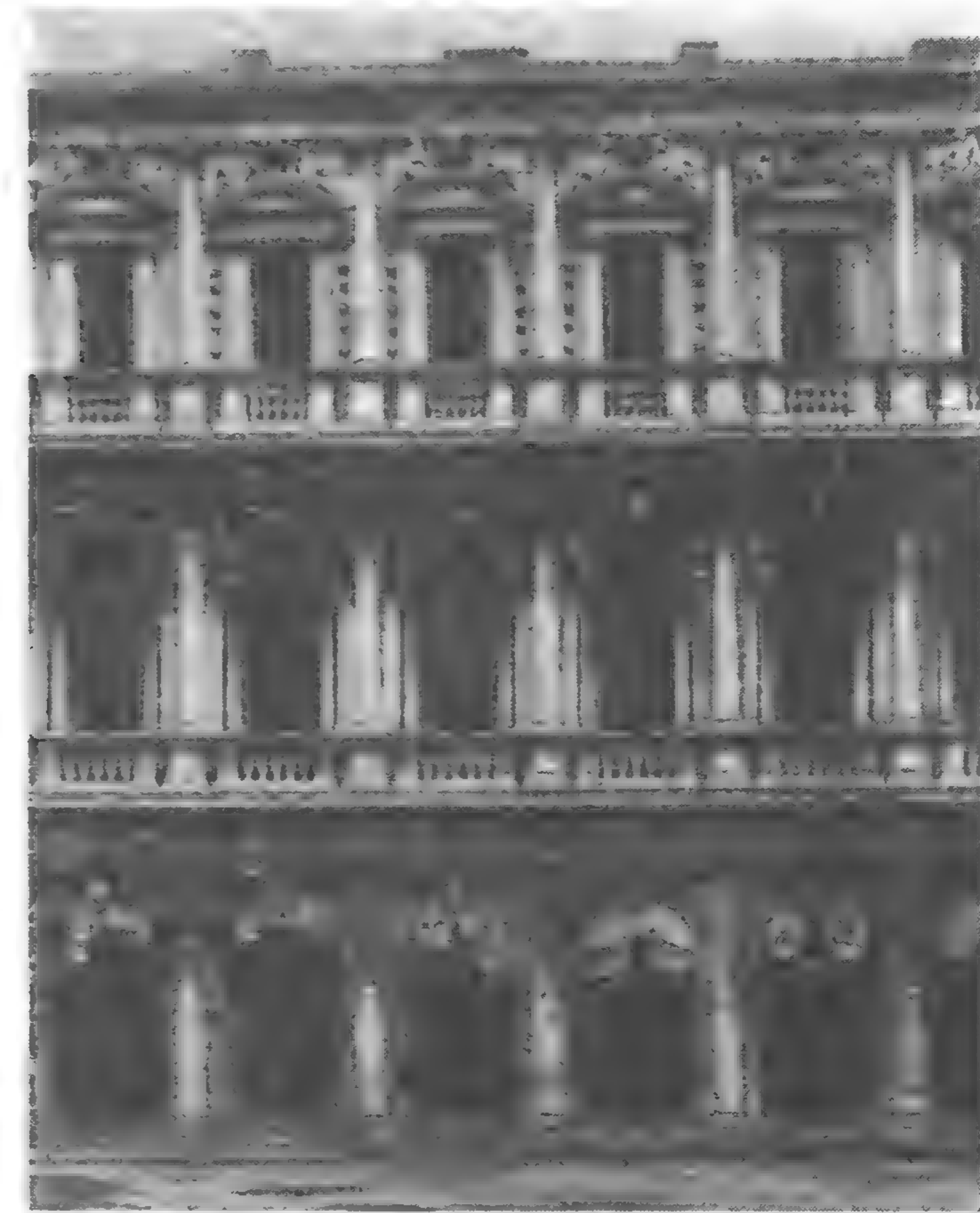
asemănător unei fortărețe este datorat lui Antonio da Sangallo cel Tânăr; dar Vignola face ca structura să pară mai puțin densă, compactă, masivă, folosind efectele clarobscurale ale ferestrelor și ale arcelor, în timp ce introducerea celor două mari rampe recurbate leagă edificiul cu ambianța“ (58). – Vignola a executat edificii și laice și religioase; în toate construcțiile sale laice stilul lui Vignola urmărește seninătatea și măsura lui Bramante; „dar o excesivă adorație a lui Vitruviu și a Antichității, interpretate cu idei preconcepute, îl face să cadă adeseori într-o frigiditate doctrinară“ (92).

Între construcțiile religioase capodopera sa este *Chiesa del Gesù* (Roma) – după o idee sugerată de S. Andrea din Mantova, a lui Alberti, cu o singură navă, transept și cupolă; schemă devenită canonică pentru arhitectura religioasă a Contrare-formei, difuzată în toată Europa. – Vignola a creat primul și cel mai regulat model de biserică barocă, „în care apare ceea ce va constitui tema obligatorie a bisericii iezuite din secolul al XVII-lea: o singură navă vastă, cu capele laterale închise, asemănătoare unor nișe“; un interior în care „exuberanța de marmuri și de picturi tind să transforme templul într-un fastuos teatru“ (92).

Activitatea de arhitect a lui Vignola se încadrează în sensibilitatea manierismului, reluând și modificând soluțiile pictorice și luministice ale lui Peruzzi (96). – Mult mai cunoscută însă și deosebit de apreciată este activitatea sa de tratatist. *Regula celor cinci ordine ale arhitecturii*, operă inspirată de Vitruviu, a fost extrem de răspândită în secolul al XVI-lea (și următoarele), fixând reguli care apoi vor fi aplicate din plin în arhitectura barocă.

*

Arhitect, teoretician și istoric de artă, Vincenzo Scamozzi (1552–1616), stabilit la Veneția, a fost legat, culturalmente, de cercul Palladio-Sansovino-Serlio, ale căror idei le-a asimilat imprimându-le o viziune personală marcată de o eleganță clasicizantă, deși uneori manieristă în rafinamentul ei. A studiat tratatul lui Vitruviu în interpretarea maestrului său Palladio, iar



„Procuratiile Noi“ – Veneția (Scamozzi).

la Roma timp de cinci ani, a studiat monumentele antice. „Prin încercări de tip experimental, adeseori tinzând spre sinteza eclectică, Scamozzi și-a creat un limbaj arhitectural personal, servindu-se de noi principii metodologice bazate pe rațiune și știință (expuse în tratatul *Ideea de arhitectură universală*), și căutând o verificare în activitatea practică“ (58).

Ca arhitect, a fost un eclectic, influențat fie de Serlio, fie de Sansovino. Aceasta s-a concretizat printr-o operă foarte vastă, între lucrările lui mai importante fiind palatele Verlatto, Goti, Trissino la Vicenza, avanscena *Teatrului Olimpic* al lui Palladio și micul teatru ducal din Sabionetta – o mică bijuterie a genului. – La Veneția construiește – repetând cu gust motivul *Libreriei* lui Sansovino – imensul edificiu *Procuratie Nuove* („adăugând însă un etaj care îi strică perfectă măsură“) și întocmește două proiecte pentru *Ponte Rialto*; alte lucrări și proiecte – la Padova, Bergamo, Palmanova, Genova, Roma.

Către 1600 a călătorit mult prin Europa și în 1604 a executat desene și planuri pentru domul și pentru palatul arhiepiscopal din Salzburg. Printre ultimele sale lucrări: proiecte pentru domul și palatul public din Bergamo, renovarea vilei Cornaro din Castelfranco, construcția vilei Trevisan din San Dona și a palatului Contarini din Veneția.

„Scamozzi poate fi considerat primul interpret neoclasic în regiunea Veneto – unde însă adeseori conceptul de frumusețe este subordonat finalității practice a urbanisticii“ (Motta – V).



„Scuola Grande di San Marco“
(Pietro Lombardo, Mauro Codussi – reconstruită între 1487–95).

SCULPTURA

Ghiberti

Lorenzo Ghiberti (1378–1455) și-a făcut ucenicia în arta giuvaergeriei – ca mulți alți mari artiști ai timpului care își începeau instrucția artistică cu orfevrăria – în atelierul unui modest aurar și (bun) turnător florentin, Bartolo di Michele (zis Bartoluccio), cu care mama lui Lorenzo conviețuia. După moartea lui Bartolo, Ghiberti va prelua renumitul atelier de turnătorie prin care trecuseră creatori ca Donatello, Michelozzo, Paolo Uccello sau Masolino. Lorenzo însă era atras mai mult de pic-



Ghiberti: „Sacrificiul lui Isac“ (detaliu).

tură („sufletul meu era îndreptat în mai mare măsură către pictură” – mărturisește el în *Comentariile* sale); încât, în 1400 pleacă, în compania unui alt pictor la Pesaro apoi la Rimini, unde execută pentru Carlo Malatesta mai multe picturi (din care nu s-a păstrat nici una).

Aflând că la Florența s-a anunțat un concurs pentru executarea celei de a doua porți în bronz a Baptisteriului, se întoarce și se prezintă și el, fiind ales printre cei 7 concurenți, – nume mari, ca Brunelleschi, Jacopo della Quercia, poate Donatello, și alții, – care urmau să prezinte, după un an (timp în care le era asigurată întreținerea completă), proiectul. Poarta trebuia să fie simetrică cu cea lucrată – cu 25 de ani în urmă – de Andrea Pisano: 28 de panele (14 de fiecare canat), având fiecare dimensiunea de 45 pe 38 cm., încadrat într-un complicat cadru cvadrilobat. Tema lucrării pentru concurs era „Sacrificarea lui Isac”. – Concursul a fost câștigat de tânărul, în vârstă de 22 de ani, Lorenzo Ghiberti¹.

Andrea Pisano narase scene din viața lui Ioan Botezătorul, adăogându-le figurile simbolice de Virtuți; Ghiberti reprezintă scene din viața lui Iisus, plus – plasate în nișe – 20 de statuete în altorelief, printre care cei patru Evangheliști și patru doctori ai Bisericii. Statuetele în altorelief sunt separate, la punctele de întâlnire între panele, de 48 de mici capete în ronde-bosse. „Ramele care separă și încadrează panourile sunt ornamentate cu o friză vegetală minuțios detaliată și opulentă, în care râde bucuria naturii regăsite – fericita cucerire a Renașterii” (92).

Ca stil, diferențele sunt notabile: stilul lui Andrea Pisano e cald, aluziv, de o plăcută savoare arhaică și lipsit de ornamente; în timp ce stilul lui Ghiberti este impregnat de eleganța florentină. Cadrele sale sunt scene complete, populate cu numeroase figuri, minunat compuse în foarte strâmtul câmp al cadrului, studiate atât în funcția lor narativă cât și în efectul lor decorativ. (Printre capetele de prooroci sunt unele în mod evident influențate de modelele antice, de scenele de pe sarcofage și de

¹ Juriul era compus din 34 de „judecători”, florentini și străini – 30 „experti” și 4 „consuli ai corporației Calimala”, care comandase opera. (27).

portrete romane). – Lorenzo accentuează aici, potrivit caracterului său, ondularea liniară gotică derivată de la Andrea Pisano. Figurile în altorelief sunt foarte apropiate unele de altele și puse în evidență de auritură, desprinzându-se în felul acesta de fondul întunecat de bronz; peisajele, abia indicate de un pom, o stâncă, uneori de un element arhitectonic, servesc să compună scena și, împreună cu figurile, fac mai echilibrată compoziția. „Basorelieful său urmărește în primul rând să redea forma sculptată, nu să creeze spațiu sau profunzime între volume. Plăcile, paneelele cele mai reușite sunt cele mai din urmă, bogate într-un pur farmec poetic inspirat de un gust pentru frumusețea liniară foarte apropiată de sensibilitatea goticului internațional” (96).



Ghiberti: „Poarta Paradisului”.

De fapt, în perioada în care lucra (1401–1428) la prima sa poartă, actualmente nordică, în Franța stilul gotic internațional era în plină floare, în timp ce în Italia noua artă renescentistă făcea primii pași. „În reliefurile lui Ghiberti se observă încă o accentuare a goticului internațional, în mod evident exprimată prin liniile frânte care neutralizează volumul figurilor“ (80).

*

Prima poartă a lui Ghiberti l-a ținut ocupat 21 de ani. Opera a încântat atât de mult publicul florentin încât sculptorul primește – fără concurs – comanda porții orientale actuale (care o va înlocui pe prima sa poartă, care acum este poarta nordică). Ghiberti o va executa între 1425–1452; deci alți 27 de ani. Acestei opere pe care, pentru marea ei frumusețe, Michelangelo o va numi „Poarta Paradisului“, îi datorează sculptorul faima, în primul rând.

Când a terminat prima poartă, Masaccio tocmai murise (1428). „Ghiberti s-a hotărât să transpună în bronz arta lui Masaccio. De aici peisajele, mulțimile, construcțiile, care năpădesc porțile de aur ale *Porții Paradisului* și fac din aceasta o capodoperă unică în lume“ (21).

Aici Ghiberti adoptă o soluție total diferită. Cele două canaturi ale porții sunt împărțite în 10 mari paneele de bronz (de aproximativ 70 cm. pe 70 cm.). Urmează benzile, fâșiile verticale cu nișe, cu miniaturale statuete de profeți (20 la număr), separate de medalioane, dintre care emerg 24 de mici capete – între care un autoportret al artistului – în *ronde-bosse* („care au drept scop să provoace surprize“ – Chastel). Scenele de pe cele 10 paneele (unele conținând fiecare chiar până la 100 de personaje, chiar mai numeroase, cele mai multe cu rol de figuranți) fiecare însoțite de cel puțin 4–5 episoade secundare, cu subiectele luate din *Vechiul Testament*, și conținând și o mare cantitate de detalii grațios combinate în efecte diverse: peisaje cu arbori decorativi, arhitecturi¹ – ca Templul din Ierusalim – gra-

¹ Pentru a obține efectul de adâncime spațială Ghiberti a conferit o



Ghiberti: „Istoria lui Iacob și Esau
(detaliu din „Poarta Paradisului“).

vate cu multă finețe; figuri de prim-plan desprinse în altorelieful¹. Faldurile armonioase ale veșmintelor, caracteristice artei lui Lorenzo, își pierd valoarea în această viziune „pictorică“, în care minuțiozitatea desenului se ia la întrecere cu părțile lucrării poleite cu aur. – „Eliberându-se de regulile sculpturii, Ghiberti a creat adevărate tablouri de bronz, încadrate de personaje care i-au inspirat pe toți artiștii Renașterii“ (21).

Opera lui Ghiberti crează o impresie extraordinară – „cu efectele de distanță și de planuri în degradeuri, cu peisaje și clădiri, cu mulțimi în mișcare, cu episoade secundare care se leagă cu unele principale, într-o corelație de superbă armonie. Nudul este tratat cu o eleganță fascinantă, care evocă mira-

mare importanță construcțiilor arhitecturale redată în perspectivă; soluții pe care el le-a obținut, fără îndoială, consultându-se și cu Brunelleschi și cu L. B. Alberti (personal sau indirect).

¹ „Toate figurile, ca și capetele proorocilor și Sibilelor redată în ancadrament au fost aurite, profilându-se astfel pregnant pe fundalul neutru de bronz“ (80). – Restaurarea operată în 1945 le-a redat aceste valori.

culoasele idealizări ale geniului grec. Perspectiva crează iluzia palpitantă de adâncime a spațiului și a vibrației atmosferei“ (92)¹.

*

În timpul lucrului la cele două porți și pe lângă sarcina de a supraveghea și, într-o măsură, de a dirija, alături de Brunelleschi, lucrările cupolei domului S. Maria del Fiore, Ghiberti a sculptat, în afară de multe alte basoreliefuri (pentru domul din Siena, de pildă) alte 3 capodopere: statuile de bronz – înalte de 2,55 m. și 2,70 m. – ale Sfinților Ștefan, Ioan Botezătorul și Matei (cea mai perfectă) – toate pentru faimoasa Orsanmichele. Nici o statuie de asemenea dimensiuni nu mai fusese turnată până atunci la Florența.

Sugestivă pentru definirea artei lui Ghiberti este o comparație cu mai tânărul (cu 8 ani) confrate Donatello. Acesta – natură dinamică, cu o imensă forță explozivă – s-a afirmat impetuos, rupând-o în mod îndrăzneț cu tradiția; Ghiberti, dimpotrivă, „ținea la vechile tradiții, fără a renunța niciodată la regulile meșteșugului de breaslă. El a adoptat noul în mod treptat, îmbinându-l în mod iscusit cu vechiul“ (80). – Fapt pe care artistul îl explică (totodată căutând să-l justifice) în *Comentariile* sale, în 3 volume: o adevărată istorie a artei antice și a celei italiene din secolele XIII și XIV, pe care Ghiberti începe să le scrie pe când se apropia de 70 de ani.

În prima din cele trei părți ale *Comentariilor*, autorul face un scurt istoric al artei antice, într-o viziune total diferită de cea a Evului Mediu, fundamentându-și ideile pe textele lui Vitruviu și Pliniu. Ghiberti afirmă că „grecii au inventat arta picturii și a sculpturii, au elaborat teoria desenului, fără de care nu poți fi un bun pictor sau sculptor“; adăogând, în cel mai autentic spirit

¹ „Adaugă frumusețe și farmec acestei mari benzi verticale uimitoarele jocuri ornamentale de frunze, flori, fructe și de mici animale“ – a căror execuție de o rară eleganță și surprinzătoare virtuozitate în execuție se datorează în mod deosebit fiului lui Lorenzo Ghiberti, Vittorio.

florentin: „*Desenul este fundamentul și baza teoretică a picturii și sculpturii*“. După care, autorul nu uită să pună un accent deosebit pe cunoașterea anatomiei și a perspectivei. – În a doua parte a „tratatului“ artistul își continuă incursiunea în istoria artei – omițând însă Evul Mediu, – trecând în revistă arta italiană a secolelor XIII și XIV. – Scrisă într-un limbaj popular, viu, succulent, propriu meșteșugarilor din bresle, lucrarea se încheie cu o scurtă autobiografie: este prima autobiografie scrisă de un mare artist al Renașterii¹.



Ghiberti: „Flagelația“ (poarta nordică a Baptisteriului din Florența).

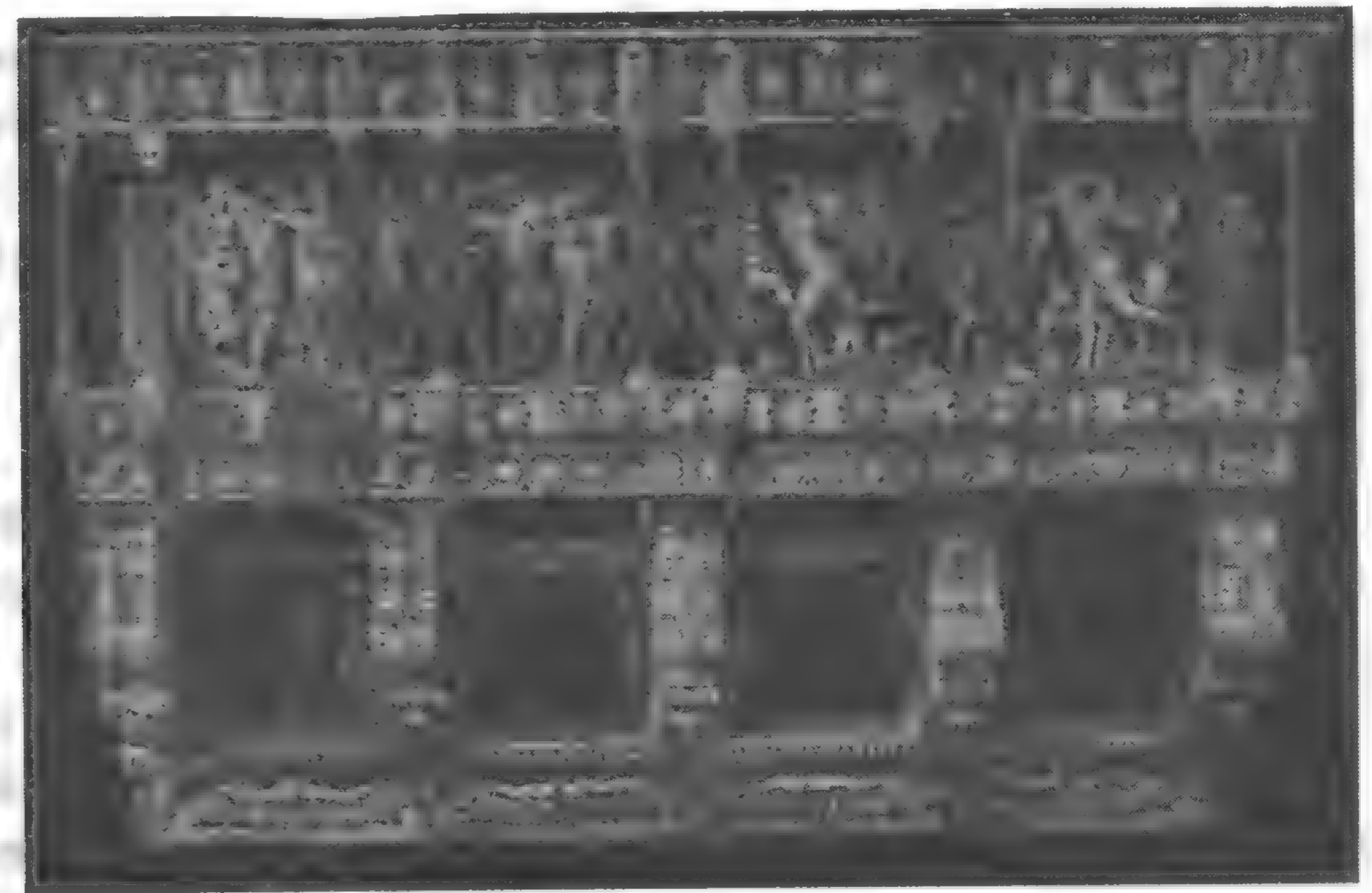
¹ „Dezvoltarea sculpturii în timpul Renașterii a fost poate mai puțin spectaculoasă decât cea a picturii, pentru că în ce privește statuile se realizaseră de-a lungul Evului Mediu lucrări foarte importante. Dar sculptura medievală era în primul rând religioasă, iar cea din Renaștere era când religioasă, când profană.

„Ca și pictura, sculptura a asimilat regulile perspectivei pe care le-a folosit mai ales în basoreliefuri. – În același timp, a știut să detașeze statuia de ansamblul arhitectural (de zid – n.n.) în care era un simplu element în Evul Mediu, și i-a redat importanța pe care arhitectura o pierduse. Sculptura, la fel ca și pictura, a reabilitat studiul corpului omenesc“ (47).

Donatello

Cel mai mare sculptor italian al Quattrocento-ului care „într-o lungă carieră (1386–1466) a exercitat o influență asupra tuturor formelor de artă, dând sugestii pictorilor (ca Mantegna), decoratorilor, arhitecților și sculptorilor (36) – Donato di Niccolò Bardi, rămas în istorie cu diminutivul „Donatello“, și-a făcut ucenicia artistică de giuvaergiu. La vârsta de 17 ani îl găsim angajat într-o lucrare importantă: îl ajută pe Ghiberti la turnarea în bronz a primei porți a Baptisteriului din Florența. Într-o călătorie la Roma va contempla, va analiza și va face măsurători de statui și de ruine antice. A trăit toată viața cu simplitatea și sobrietatea unui modest meșter pietrar.

Opera sa va fi de o importanță capitală în istoria artei Renașterii. „Cu Donatello, o nouă componentă intră în complexul sistem al culturii figurative florentine: elementul popular. Cultura clasică nu este pentru el un patrimoniu recuperat, o moștenire răscumpărată, ci un fel de virtute florentină, mereu vie în spiritul și în vorbirea curentă a poporului. El însuși este un om din popor, care învață meseria lucrând de copil pe șantierul gotic de la sfârșitul Trecento-ului, și trece apoi în cercul cult al lui Ghiberti. Devine foarte curând prietenul și asociatul lui Brunelleschi. Se spune că cei doi au fost împreună la Roma: ocupat Brunelleschi să facă măsurătorile ruinelor, pentru a găsi „proporțiile muzicale“, secretul intelectual al anticilor, Donatello era tot timpul în căutare de fragmente vechi, avid de obiecte reale, de dovezi vii“.– Și se spune că Brunelleschi i-a reproșat când Donatello a sculptat, în lemn, *Crucifixul* (din biserica Santa Croce) că „a pus pe cruce un țăran“ și că n-a ținut seama de faptul că proporțiile corpului uman sunt perfecte în trupul divin al lui Hristos. „În însăși linia de reînnoire artistică Brunelleschi reprezintă o tendință intelec-



Donatello: „Cantoria“.

tuală și idealizatoare; în timp ce Donatello – o tendință dramatică și realistă“ (4).

*

Prima sa operă certă este *David* (marmură, Bargello). În 1408 și în 1411 (deci la 22 și, respectiv, la 25 de ani) Donatello, acum un sculptor afirmat, primește comanda pentru două statui în marmură: *S. Giovanni* (Mus. Op. Duomo) și *S. Marco* (Orsanmichele, 2,09 m.). În ambele opere – mai ales în prima, atât de severă și de solidă – „orice liniarism gotic apare net depășit, în încercarea unui clarobscur plastic care sugerează mișcarea“. Pentru Orsanmichele sculptorul va mai executa și un *S. Pietro* (marmură) și un *S. Giorgio*¹. Aceasta din urmă, „cea mai cunoscută și de o perfecțiune clasică, mai are încă o torsiune și un echilibru gotic, – dar facila seninătate este depășită de o atitudine nouă, de o insistență asupra energiei personajului, energie accentuată și de poza statuii și de expresia

¹ În marmură; azi în Museo Bargello, înlocuit la Orsanmichele cu o copie de bronz.

feței“ (36). – Ca și în alte cazuri¹, și aici se afirmă realismul constant și evident al artei lui Donatello – care, „înainte de a pune pe cruce un țaran, pune burghezi, meșteșugari, hamali din Florența în veșminte de evangheliști și de profeți; la fel este și *S. Giorgio* de la Orsanmichele: un flăcău frumos, un tânăr din popor, îmbrăcat în armura Sfântului Gheorghe“ (4).

Studiul permanent al artei clasice l-a făcut pe Donatello „să simtă raportul cu clasicitatea nu ca pe o supunere, ca pe o subordonare, ci ca un mijloc de a obține o mai liberă și mai bogată experiență dusă la capăt pe căi diferite decât cele parcurse de cultura umanistă. Pentru Donatello, umanismul n-a fost, n-a însemnat deci filologie, ci o cucerire morală care, restituind omului nobila și înalterabila sa demnitate, deschidea noi și neexplorate orizonturi; a însemnat, a fost conștiința turmentatului efort interior prin care omul devine într-adevăr stăpânul său; tocmai în prezența acestei drame omenești Donatello va reînnoi întreaga cultură figurativă a timpului său“ (26).

*

Între timp, Donatello s-a asociat, timp de un deceniu, cu Michelozzo – și din această colaborare a rezultat monumentul papei Giovanni XXIII (în Baptisteriu) și amvonul sculptat de el, – „basorelief care exprimă bucuria păgânismului său înăscut“ (92), și plasat – ciudat ca idee – pe colțul din dreapta al fațadei domului din Prato; tot din această perioadă (din 1430)



Donatello: „David“ (detaliu).

¹ Ca în straniul bust al condotierului *Niccolo da Uzzano*, în teracotă, policromă.



Donatello: „Condotierul Gattamelata“.

datează și *David*, în bronz (executat pentru palatul Medici din Via Larga). Este prima operă renascentistă în care un artist a încercat un nud în *ronde-bosse*; nud prin care, imaginându-l astfel, Donatello a vrut să se elibereze de canoanele clasicismului. – Acest David nu mai este (cum va fi *David* al lui Verrocchio) un erou hotărât și sigur de sine, ci un adolescent meditativ și ușor melancolic¹.

Drumul creației donatelliene continuă cu remarcabilul basorelief în piatră (cu urme de auritură – și de mari dimensiuni: 4,20 m. pe 2,48 m.) – admirabila *Bunavestire*, din biserica Santa Croce, în care se manifestă clar gustul sculptorului pentru efecte cromatice. – Și într-adevăr: etapa următoare va fi ilustrată de o capodoperă magnifică – *Cantoria*, strana de marmură (locul corului – plasată la o înălțime de circa 2 m.) de o neîntrecută valoare artistică, din domul din Florența, pandantul operei

¹ Într-o atitudine de o grație efeminată cam... ambiguă! – și cu acea inexplicabilă pălărie de damă, ornată cu frunze și flori...

similare – și de aceleași dimensiuni: 5,70 m. pe 3,48 m. – a lui Luca della Robbia. Aici, pictoricismul lui Donatello este mai accentuat, opera este extrem de decorativă, cu intarsii de marmură în diferite culori (de origine cosmatescă), și cu dinamismul dezlănțuit al dansului amorașilor *putti*, – dar impresionantă în primul rând prin marea frumusețe a altoreliefului. Este una din marile capodopere ale genului din întreaga epocă a Renașterii.

*

Următoarea etapă a creației donatelliene – și cea mai faimoasă – este ilustrată de prima sculptură monumentală plasată în centrul unei piețe publice: statuia *Condotierului Gattamelata* (Padova). Grupul compact al calului și călărețului este influențat, incontestabil, de celebra capodoperă a Antichității, statuia ecvestră a lui Marc Aureliu, din Piața Capitoliului din Roma, – și, desigur, de amintirea cailor sculptorului antic grec Lisip, de pe fațada bazilicii S. Marco din Veneția. „De mai bine de 1000 de ani, nici un monument ecvestru nu mai fusese ridicat într-o piață publică... Marc Aureliu este sărăcăcios în comparație cu Gattamelata, care unește staticul cu mișcarea și distincția cu forța“ (21). Cea mai clasică dintre operele lui Donatello, „statuia este o celebrare sublimă a valorilor individuale exaltate de Renaștere, în care modelul clasic apare depășit, printr-o vibrantă energie“ (96). Este prima operă monumentală a epocii, „în care calul realizează programul sugerat de fresca reprezentând un alt condotier, pictat de Paolo Uccello în Domul din Florența“ (36). Chipul lui Gattamelata – fapt demn de remarcat – „nu este o figură care stă, este o figură care trece prin spațiu și timp. Fața condotierului nu are nimic volitiv sau eroic; îl simți atât de aproape și de prezent, exprimă meditația și melancolia aceluia care privește spre viitor din perspectiva unui trecut îndepărtat“ (4).

*

Trecut de vârsta de 70 de ani, Donatello sculptează, în lemn, statuia *Magdalena* (Baptisteriu). Cu fața emaciată și trupul slab,

uscat, al penitenței, care semnifică o interioritate dezo-lată, figura personajului este „imaginea halucinantă pe care am numi-o, azi, „existențială“; imaginea autodistrugerii, a dizolvării ființei umane într-o materie care, la rândul ei, se dezagregă într-o lumină fără lucire, o lumină oarbă“ (4).

Este concluzia unei opere – și a unei vieți. „Se încheie astfel una din cele mai bogate și mai complete experiențe ale întregii culturi figurative italiene: reacționând deci contra gustului clasic, asemenea lui Brunelleschi și Masaccio, Donatello a instaurat în sculptură acele valori umaniste care pentru el însemnau o îndrăzneală și originală regândire a Antichității clasice“ (96). Este primul și cel mai modern geniu al Renașterii, care a suprapus peste virtuozitatea tehnică a Antichității, caracterul și stările sufletești ale personajelor.

„Donatello este prin excelență un realist. Ca să exprime adevărul el nu ezită să exprime neșlefuitul, urâtul, uneori chiar macabrul. Cu toate acestea, originalitatea și concepția despre frumos, știința formei, fac din el un clasic, un tip uman care stă alături de cei mai mari idealisti ai artei: Fidias, Jacopo della Quercia, Michelangelo“ (92).



Donatello: „Nicoló da Uzzano“.

Desiderio da Settignano

Din numerosul grup de elevi sau imitatori ai lui Donatello se detașează personalitatea lui Desiderio da Settignano (c. 1428–64), artist cu o tehnică excepțională, autorul monumentului funerar al lui Carlo Marsupini din S. Croce, inspirat de schema celui al lui Leonardo Bruni (tot în S. Croce), de Rossellino, dar foarte diferit de acesta prin delicatul liniarism decorativ în care prevalează sensul pictoric (96).

Desiderio s-a afirmat foarte de tânăr și s-a bucurat de mare faimă toată viața. Pateticul *S. Ieronim penitent* (Washington), în grațioasa *Madona cu Copilul* (Torino), în *Tabernacolul* din San Lorenzo (Florența), în busturile de femei (*Marietta Strozzi*, Berlin) și copii (Luvru, Bargello, etc.) – multe reproduse în stuc și colorate de pictori cunoscuți, ca Neri di Bicci, foarte mult difuzate – „arta sculptorului, cu linia sa sinuoasă, este calmă, senină, elegantă, figurile sunt lipsite de o accentuare psihologică realistă, sensul vieții se transmite prin ușoare vibrații luminoase de grație și melancolie” – în toate Madonele, basoreliefurile și busturile lui.

„Desiderio da Settignano este unul din principalii sculptori ai Renașterii. În întreaga sa creație el a fost preocupat de subtilitatea plastică, clarobscurală și luministică, de delicatețea și suavitatea psihologică, – ceea ce îl distanțează de „eroicitatea” lui Donatello; artistul căutând anumite moduri interioare subtile, care trebuiau să ducă până la Leonardo” (58).

Mult timp, sculpturile sale în piatră și în marmură au fost atribuite – pentru înalta lor calitate artistică – lui Donatello, maestrul său. În toată scurta sa viață Desiderio a fost cel mai delicios sculptor de copii; care nu sunt asemenea unor *putti* – ca cei ai lui Donatello, care se joacă, aleargă, se bat, ci au o

seriozitate și o candoare prin care se aseamănă mai mult cu copiii lui Luca della Robbia; fără a se prezenta însă în grupuri, cântând sau dansând, ca cei de pe *Cantoria* robbiană; sunt copii de familie bună, îngrijit îmbrăcați și pieptănați, liniștiți, singuri, cel mult doi împreună. Deseori artistul sculptează cu pasiune statuete și busturi reprezentându-l pe Copilul Divin. – „Grația este darul cu adevărat ceresc care se revarsă peste toate operele pe care le-a făcut Desiderio” – scrie Vasari.

Confundat mult timp cu Antonio Rossellino, cu Mino da Fiesole, cu Laurana și alți elevi ai lui Donatello, personalitatea sa apare în lumina criticii actuale ca una dintre cele mai interesante și bine definite a Quattrocento-ului, prin tehnica sa excepțională susținută de o inspirație lirică, niciodată languroasă însă.



Desiderio da Settignano: „Portretul unei doamne nobile”.

Jacopo della Quercia

Fiul unui giuvaergiu din Lucca, Jacopo di Pietro d'Agnolo (1371–1438), supranumit „della Quercia”¹, a învățat sculptura de la tatăl său, aurar și sculptor în lemn. Date biografice lipsesc; știm doar că a făcut parte dintre concurenții la concursul pentru a doua poartă a Baptisteriului din Florența, concurs câștigat de Ghiberti. Tânărul a avut totdeauna sub ochi marile modele Niccolò și Giovanni Pisano, – dar în curând va veni în contact cu cultura artistică florentină. A lucrat – în afară de Siena – la Lucca, Florența, Ferrara și Bologna; opere în consonanță cu austeră plastică burgundă a lui Claus Sluter. – Temperament dificil, anxios, veșnic nemulțumit, își amâna cu anii terminarea lucrărilor, fapt pentru care era permanent în conflict cu comitenții săi, – ca în cazul fântânii din centrul Sienei: *Fonte Gaia*, pe care a terminat-o abia după 10 ani; sau ca în cazul statuilor celor 12 apostoli, pe care trebuia să le execute pentru domul din Lucca, din care n-a executat decât una; sau ca în cazul portalului catedralei S. Petronio din Bologna, – lucrare începută în 1425 și lăsată neterminată 13 ani, până la sfârșitul vieții.

Prima sa lucrare certă – una din cele mai cunoscute capodopere ale sculpturii Renașterii – este sarcofagul în marmură al *Ilariei del Carreto* (1406, în domul din Siena)². Tânăra și fru-



Jacopo della Quercia: „La Sapienza”.

moasa doamnă pare că doarme, liniștită, senină, pe un pat de marmură, – un somn care nu are deloc un aspect funebru, – la picioare cu un câțel, simbol al fidelității conjugale. – „Se observă în această operă o fuziune a eleganței gotice a ornamentelor și seninul echilibru al formelor clasice ale amorașilor (*putti*) de pe bazamentul cu masivele ghirlande de frunze și fructe... Dar nici un detaliu al monumentului nu egalează intensul lirism al statuii Ilariei, compusă pe sarcofag, între cadențele fluide ale drapajului aranjat în cute largi” (96). – Mormântul amintește tipurile franceze ale genului, plastica burgundă și pe Claus Sluter; „dar monumentul însumează – mai ales în flancurile ornate cu elemente antice – referiri clasice”.

*

Dar opera lui Jacopo care l-a făcut celebru și mult iubit de cetățenii Sienei și în general pentru contemporani, a fost *Fonte Gaia* („Fântâna bucuriei” – în traducere liberă), – datorită căreia artistul a și fost supranumit pur și simplu: „Jacopo della Fonte”.

¹ S-a născut probabil în burgul Quercia Grossa, de lângă Siena, – de unde și-a tras și supranumele.

² Monumentul „a fost deteriorat de sienezi din ura față de ducele Paolo Guinigi, soțul Ilariei, și recompus abia în 1913; încât nu este absolut certă nici forma, nici sistematizarea originală. De asemenea, este posibil ca nici baza monumentului să nu fie în întregime de mâna artistului” (96).



Jacopo della Quercia: „Madona cu Copilul“.

Plasată în piața mare a orașului („il Campo“), este o fântână monumentală, rectangulară, cu 8 statui de marmură (înalte între 1,20 și 1,65 m.), reprezentând Fecioara cu Pruncul și cele Șapte Virtuți¹. – Opera, este, în cea mai mare măsură, reprezentativă pentru geniul lui Jacopo: sculptura sa se prezintă pură, robustă, sobră, fără ornamente de prisos, „ca o expresie a unei vieți intense și agitate, în care re trăiește accentuata masculinitate a reliefurilor antice; figuri nude cu o cvadratură herculeană și cu mișcare gravă, *putti* fără zâmbet, sfinți absorbiți în gândurile lor

¹ Grav deteriorată de-alungul timpului, opera a fost înlocuită, la începutul secolului XX, cu o imitație fidelă a celei originale; resturile – fântâna în ansamblu reconstituită, basoreliefurile și statuile, degradate, – au fost transferate în Loggia del Palazzo Pubblico.

frământate și severe ca pliurile mantiiilor lor: aceasta este lumea lui Quercia, care mai amintește încă ceva din rigiditatea gotică, dar atât de impregnată de noul sens al vieții și al artei, încât artistul ne apare ca un minunat precursor al lui Michelangelo“ (92).

*

La Bologna, Jacopo della Quercia a început, în 1425 (anul în care și Masaccio își începea frescele din Chiesa del Carmine) decorarea portalului principal al domului, cu scene narând, pe pilaștri, faptele descrise în „*Cartea Facerii*“; „în unele din aceste sculpturi, ritmul figurilor este extraordinar de grandios; iar stilul, extrem de precis, pentru a pune în lumină fabuloasa realitate a primilor oameni“ (96). – Sculpturile de pe arhitravă narează episoade din *Noul Testament*. – „Motivul ideologic dominant este cel petrarchist: al posibilității de a concilia, într-o idee mai amplă decât cea a istoriei, înțelepciunea antică cu spiritualitatea creștină, și nu dramatica dialectică a termenilor în căutarea unei sinteze“ – observă G. C. Argan.

„Este pentru prima dată că Sf. Scriptură este considerată ca un text de istorie antică“. Iar stilul eroic al acestei capodopere de la S. Petronio, „emulează cu forța textului sacru și preanunță, în maiestrosa frumusețe a nudurilor și a profunzimii concepțelor, sculptura gigantică a lui Buonarroti“ (92).



Jacopo della Quercia: „Acca Lurluzia“.

Luca și Andrea della Robbia

„Acest nume evocă o viziune suavă și luminoasă de forme albe pe un fond de albastru cerului, înconjurate de ghirlande multicolore de flori și fructe. Madone foarte tinere și sfioase neprihănite cu Pruncul în brațe, îngeri sfioși cu crini în mână, busturi de copii gânditori, o gravitate în privire ce amintește unele statui grecești arhaice... Este lumea închisă și perfectă a lui Luca della Robbia“ (92).

Aceeași cordială admirație i-o păstrează artistului toscan și primul său biograf Vasari, – care ne informează că „tatăl său l-a dat să învețe meșteșugul giuvaergeriei cu Leonardo di Ser Giovanni, socotit pe atunci în Fiorenza drept cel mai bun cunoscător al acestui meșteșug“; că a făcut lucrări în marmură și bronz – „și s-a dăruit într-atâta sculpturii încât ziua nu făcea altceva decât să cioplească, iar noaptea, să deseneze“¹.

Luca della Robbia (1400–82), capul renumitei familii de maiolicari și sculptori florentini, a fost, fără îndoială, una din personalitățile cele mai semnificative ale Renașterii. Educat probabil în atelierul lui Ghiberti², tânărul artist a executat prima sa operă documentată de sculptură monumentală: *cantoria* în marmură³ din domul S. Maria del Fiore, – una din cele două ca-



Luca della Robbia: „Madona cu trandafiri“.

podopere ale genului, împreună cu cea a lui Donatello. Dar în contrast cu dansul vioi al amorașilor, *putti*, reprezentat de Donatello pe *cantoria* sa, Luca, „încadrându-și basoreliefurile într-o senină arhitectură clasicizantă de tip brunelleschian, și-a desfășurat tema unui psalm al lui David, care cheamă la preamărirea Domnului, cu glasul copiilor și cu sunetul instrumentelor liturgice“ (96). „Donatello, aplecat spre o frumusețe aspră și tumultuoasă; Luca, urmărind o sănătoasă eleganță și o animație armonioasă, așa cum se cuvine într-o biserică“ (92)¹.

¹ „Abia împlinise 15 ani – continuă Vasari – când, împreună cu alți tineri sculptori, Luca a fost chemat la Rimini să lucreze în marmură câteva figuri și ornamente pentru Sigismundo, fiul lui Pandolfo Malatesta, stăpânitorul acestui oraș“.

² În domeniul sculpturii, Luca și-a format limbajul la lecția lui Ghiberti; lecție datorită căreia în întreaga sa operă se reflectă luminoasa fluiditate a ritmurilor liniare ghibertiene.

³ Strana cântăreților, structura arhitectonică în care, lărgită, va fi plasată și orga. – Cele două *cantorie*, având fiecare dimensiunea de 3,48 m. pe 5,70 m., sunt expuse azi în Museo dell'Opera del Duomo, din Florența.

¹ „În grosimea limitată a plăcilor de marmură pe care sunt executate reliefurile, Luca a realizat o profunzime perspectivă ce îi permite să sugereze volumul plin, rotund al figurilor și, în același timp, un plan care scoate cât mai mult în afară, care pune în evidență caracterizarea

Această capodoperă – ca sentiment și ca factură – pune în planul doi celelalte sculpturi, în marmură și bronz, ale lui Luca della Robbia. Nu pot fi omise însă cele cinci baroreliefuri în marmură – din care emerg clar unele inflexiuni de gust gotic, – reprezentând *Artele liberale* (dintre acestea mai remarcabile fiind *Dialectica* și *Poezia*) de la baza Campanilei domului din Florența, în care se resimte influența lui Donatello și Jacopo della Quercia.

*

Marea faimă de care s-a bucurat însă Luca della Robbia s-a datorat invenției unei tehnici artistice de un extraordinar succes, în timpul său și în posteritate: teracota smălțuită, emailată și policromă.

În ideea de a da mulțimii cu mijloace financiare modeste posibilitatea de a se împărtăși de bucuria artei, – deci dintr-o preocupare de ordin practic – artistul și-a expus obiectul sculptat de ceramică la foc înalt, acoperindu-l cu o substanță vâscoasă, sticloasă, sculptura căpătând astfel strălucire și rezistență. La început, sculptorul i-a dat o destinație pur și simplu decorativă, dependentă de arhitectură. Mai târziu însă a conceput relieful ceramic independent de arhitectură, mobil, transportabil – ca un tablou. Tehnica aceasta – care până spre sfârșitul secolului al XVI-lea se va răspândi în toată Europa – a transformat teracota emailată într-un produs artistic nou, de sculptură tipică, originală; în timp ce arhitectura obține – prin aplicarea basoreliefurilor de ceramică smălțuită policromă pe fațada clădirilor – efecte de luminozitate și de grație. – Lucrările familiei Della Robbia sunt de obicei în basso-relief; dar și în rondebasse, – ca grupul *Bunavestire* (din grupul S. Giovanni, Pistoia).

Coloratura pe care Luca o aplică sculpturilor sale este cât se poate de sobră: albastrul ca fond, albul pentru figuri, galbenul și

în aparență realistă a unor detalii (de ex. gura deschisă a cântăreților, obraji umflați ai copiilor care suflă în trompete, etc)“ (8).



Luca della Robbia: „Bunavestire“ (Pistoia).

verdele pentru ghirlandele și alte ornamente de flori și fructe: „un sistem decorativ pe care Luca l-a perfecționat sub raport tehnic, legând elementele plastice și cromatice într-o sinteză de constantă calitate artistică“ (4)¹.

*

Andrea della Robbia (1435–1528), nepotul și fiul adoptiv al lui Luca (totodată continuatorul său), pe care l-a urmat îndeosebi în ornamentarea cu amorași („putti“) a galeriei, porticului lung al *Ospedale degli Innocenti* din Florența și cu

¹ Luca della Robbia instaurează un nou tip de artizanat de nivel înalt care leagă intim modelele lui cu arta; piese pe care le reproduce, cu sau fără variante, în mai multe exemplare, la un preț modic. Se răspândește în felul acesta și în straturile sociale medii gustul pentru obiectul plastic cu caracter decorativ și în același timp, devoțional.



Andrea della Robbia: „Bunavestire“.

celebrele medalioane cu figuri de copii de pe frontispiciul clădirii. Andrea nu folosește în operele lui decât culorile alb și albastru. În același timp, lucrările sale se resimt și de influența lui Verrocchio; ca urmare, Andrea manifestă o aplicație mai deschisă (dar și mai superficială) pentru efecte picturale obținute prin strălucirea accentuată a culorilor. Capodopera sa în absolut este *Bunavestire*, din muzeul sanctuarului La Verna¹, urmată de *Fecioara cu perna* („Madonna del cuscino“ – Mus. Nazionale, Firenze).

Artistul s-a servit de o mulțime de ucenici și ajutoare, datorită cărora – dar mai ales urmașilor săi – sculptura în teracotă emailată a devenit o producție „industrializată“, cu caracteristici decorative convenționale.

¹ Într-o grotă din muntele La Verna – spune legenda – a primit stigmatul Sf. Francisc din Assisi (în 1214). În acest loc s-au construit, în 1348, o biserică și o mănăstire, în care au fost adunate numeroase opere de artă din seria teracotelor smălțuite ale artiștilor membri ai familiei Della Robbia.

*

Andrea della Robbia a avut cinci copii, dintre care s-a remarcat Giovanni, autorul celui mai mare complex decorativ în teracotă smălțuită: friza de pe fațada clădirii *Ospedale dei Ceppi*, din Pistoia.

Giovanni (1493–1527) are tendința spre o policromie stridentă și un realism intens. „S-ar putea spune că marea friză, cu cele Șapte opere de caritate, este – în afara unei violențe în colorit – o adevărată pictură: fizionomiile, gesturile, drapajele, totul este simțit cu un spirit mai puțin decorativ și liric, cât reprezentativ“ (92).



Marea friză de Giovanni della Robbia (Pistoia).

Verrocchio

Fiul cărămidarului Michele Cioni, Andrea di Cione (1435–88) și-a luat numele de artist de la maestrul său Giuliano Verrocchi, în atelierul de orfevrărie al căruia a învățat meseria. „A fost în vremea sa, aurar, sculptor, gravor, pictor și muzician; e adevărat însă că în sculptură și în pictură a dat dovadă de o manieră puțin cam aspră și lipsită de căldură” – apreciază Vasari caracterul multilateralului artist; continuând să ne informeze că, din lipsă de comenzi, „părăsind cu totul orfevrăria s-a apucat să lucreze în bronz câteva mici statui, care s-au bucurat de multe laude; după aceasta, căpătând îndrăzneală, a început să lucreze în marmură” – Într-adevăr, Andrea a lăsat posterității opere de cel mai înalt nivel și în pictură, și în orfevrărie, și în sculptură – atât în marmură cât și în bronz.

La 17 ani intră în serviciul familiei Medici, care l-a folosit în diferite activități, afirmându-se îndeosebi ca un foarte priceput sculptor. Și-a deschis, nu peste mult timp, un atelier de pictură – cel mai mare, mai renumit din Florența acelor ani – prin care vor trece artiștii florentini cei mai mari, Botticelli, Perugino, Ghirlandaio, Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi...

Faima genialului sculptor al grupului *Iisus și Toma necredinciosul* (Orsanmichele), al lui *David* (Bargello) și al statuii ecvestre a lui *Bartolomeo Colleoni*, îl va pune în umbră pe pictorul și sculptorul (în marmură și ceramică) Andrea Verrocchio. Și totuși, pictorul este autorul unor opere cu totul remarcabile: *Madona între doi Sfinți* – frescă (ușor degradată) în tabernacolul din Florența, Via del Campanile, în care surprinde mai întâi distincția cadrului compozițional și fermitatea privirii personajelor; *Tobie și cei trei Arhangheli* (pictură pe lemn, Uffizi) – o compoziție care încântă prin grația atitudinii și mișcării

întregului tablou într-un colorit dominant de alb-verde; *S. Monica între surorile ordinului său* (pe lemn, în S. Spirito, Florența), cu cinci scene din viața Sfintei; și *Botezul lui Hristos* (Uffizi), celebrul tablou în care tânărul Leonardo da Vinci a pictat îngerul din stânga și (aproape) cu certitudine, luminosul peisaj din fundal; în timp ce Hristos și Botezătorul sunt pictați de Verrocchio sub influența formelor aspre ale picturii lui Pollaiuolo.

(De atribuire incertă – deși în stilul lui Andrea – este tabloul pe lemn *Pietă și patru Sfinți* (castelul Arundel, Anglia), cu chipurile personajelor pietrificate de durere – și, corpul lui Hristos „uscat și împietrit de *rigor mortis* este cadavrul cel mai neîndoielnic din întregul Quattrocento”) (35).



Verrocchio: „Sf. Toma și Iisus Hristos”.

*

Sculptorul Verrocchio este mai întâi autorul a două basoreliefuri, în teracotă policromată: *Învierea* și *Madona cu Copilul* (ambele la Bargello), de o accentuată expresivitate dramatică prima, și de o concretețe realistă a doua. Sunt două opere de reținut în evoluția sculpturii renascentiste post-robbiane, de o bine marcată originalitate.

În marmură, sculptorul a realizat 3 lucrări – la un cert nivel artistic de capodopere: *Fecioara cu Pruncul* (lucrare de atelier, dar cu intervenția evidentă a maestrului) și *Moartea Francescăi Tornabuoni*, – o scenă de un dinamism patetic, de un dramatism exasperat foarte rar în sculptura genului. – Cât despre celebra *Doamna cu buchețelul de flori* (Bargello) – „este poate primul caz în sculptura italiană în care un artist abordează extrem de dificila problemă de a reprezenta și brațele și mâinile unui model, desfășurând bustul până la înălțimea gâtului” (96). Dar

în afara acestei excepționale dovezi de virtuozitate tehnică – „este de remarcat nobilul clarobscur cu care artistul îndulcește neregularitățile trăsăturilor figurii și cu care a modelat mâinile, cu o asemenea delicatețe încât criticii au bănuț aici intervenția lui Leonardo”.

În fine, orfevrul și sculptorul în bronz.

Pentru panoul de argint al altarului din domul S. Maria del Fiore însumând 12 basoreliefuri cu scene din viața Sf. Ioan Botezătorul, sculptate printre alții și de Michelozzo, Antonio del Pollaiuolo, etc., Verrocchio a executat panoul



Verrocchio: „David”.

reprezentând decapitarea Sf. Ioan: o capodoperă de expresivitate realistă, dramatică, și de o minuțiozitate unică în redarea elementelor decorative. Este opera reprezentativă a orfevrăriei toscane din secolul al XV-lea.

*

Opera cea mai reprezentativă a sculptorului (până la monumentul *Colleoni*) este grupul de bronz *Iisus și Toma Necredinciosul* (Florența, Orsanmichele). – „Operă care nu are precedente în ce privește grandoarea și forța expresivă, subliniată de luminozitatea clarobscurală ce conferă solemnitate capului lui Hristos și subliniază frumusețea regulată a lui Toma” (96). Pentru a accentua spațiul arhitectonic al tabernacolului sculptorul a pus corpul lui Toma pe cornișa exterioară iar al lui Hristos în interiorul nișei și la un nivel mai înalt; pe lângă aceasta, pentru a obține același rezultat artistul a renunțat la viziunea centrală quattrocentescă, imprimând o ușoară mișcare circulară ambelor figuri. – Tema operei este chiar dialogul, faptul psihologic și afectiv a două persoane care se întâlnesc – și totodată jocul psihologic al celor trei mâini. „Dar efectul este obținut – mai mult decât dintr-o descriere amănunțită a trăsăturilor psihosomatice – cu felul de a varia lumina în care figurile stau în această lumină” (4).

A doua binecunoscută operă în bronz a lui Verrocchio este *David* (Bargello). Aici, „restituirea pictorică a planurilor dă o nervoasă agilitate structurii corporale a tânărului și îi redă figura într-o expresie naiv de semeață, – foarte diferită de cea concentrată și gânditoare a lui *David* de Donatello” (96). Nu mai este tânărul erou al lui Donatello, ci un amabil paj de la curtea Medici...

*

În sfârșit, una din capodoperele supreme ale Renașterii: statuia ecvestră a condotierului *Bartolomeo Colleoni*. „Poate că în nici o altă operă a Renașterii conștiința virtuții de a acționa a omului nu a fost exprimată cu o mai mare energie decât cea sugerată de *Colleoni* și *Gattamelata*, adevărate imagini în bronz

a temperamentului autoritar și arogant al condotierilor“. Totuși, cele două opere sunt profund diferite: „Rigorii aproape geometrice a schemei compozitive a monumentului *Gattamelata*, conceput pentru a fi văzut din flanc, se opune în *Colleoni* reprezentarea unui mers imperios și viguros care proiectează spre înainte calul și imprimă o torsiune figurii călărețului, astfel încât întregul grup permite o viziune, o privire din orice parte, ce pare aproape anticlasică“ (96). – În statuia lui Donatello, mișcarea măsurată a calului exprimă forța inflexibilă și siguranța de sine a călărețului; formele sunt compuse din planuri mari, silueta este ritmată și clară. „În statuia lui Colleoni, dimpotrivă, atitudinea încordată a călărețului, mișcarea impetuoasă a calului, și detaliile lucrate cam sec și dur, vădesc tendința de a reda o tensiune deosebită în mișcare, exagerată și în căutare de efecte“ (1).

Cu toată diferența dintre ele, aceste două reprezentări tipice ale condotierului Renașterii, sunt monumentele ecvestre cele mai reprezentative și mai maiestose ale artei moderne (92).



Verrochio: „Condotierul Colleoni“.

ICTURA

Gentile da Fabriano

Primele începuturi ale picturii Renașterii italiene sunt legate încă, în 1500, de „goticul internațional“, reprezentat în aria cuprinsă între Siena-Orvieto-Perugia, în regiunea Umbria, unde, în 1370, s-a născut Gentile di Niccolò Massi (m. 1427), în orașelul Fabriano, al cărui nume i-a fost atribuit. Și-a început și și-a completat formația în tradiția locală, cultivând un stil delicat și înflorit (Michelangelo spunea că stilul său este tot atât de delicat, de *dolce*, ca însuși prenumele lui), – „un stil de miniaturist îndrăgostit de culorile frumoase și limpezi, de frumusețea brocarturilor, a auriului, a florilor, un stil plin de simț decorativ și de dragostea de viață“ (92)¹.

Este, înaintea lui Piero della Francesca, „una dintre rarele personalități care a făcut legătura între principalele centre italiene“ (36). Traversează orașele mai mari centro-septentrionale, pictând pentru comitenți de cel mai înalt rang. La Veneția, în 1408, când era deja un artist renumit, pictează în Sala Marelui Consiliu din Palatul Dogilor. *Bătălia navală între venețieni și Otto II* (lucrare pierdută) – operă abundând în eleganțele ornamentale ale liniarismului gotic, și care a avut o importanță decisivă pentru dezvoltarea artei venețiene. La Roma, pictează fresce în catedrala Romei S. Giovanni in Laterano, (distruse), continuate de Pisanello. În somptuosul poliptic *Încoronarea Fecioarei* (Bre-

¹ „Primele sale opere sunt de pus în legătură cu rafinată cultura pictorică și miniaturistica franco-flamandă, pe care le-a putut cunoaște în ambianța lombardă“ (96). – „Gentile da Fabriano este un pictor cult, deschis la toate experiențele, dar cu o luciditate aproape critică“ (4).



Gentile de Fabriano: „Adorația Magilor“ (detaliu).

ra) – „un lux profan și seniorial, deși într-o temă sacră, pare a se transmite, din fondul de aur, figurilor delicate îmbrăcate în veșminte prețioase“. *Polipticul Quaratesi* (numele comitentului) – azi desmembrat în muzee europene și americane) revelează agilitate grafică, eleganță fragilă, somptuozitate a arabescului; dar „gustul fundamental gotic suferă o ulterioară transformare: elegantele caligrafii tardo-gotice cedează unui desen mai calm, figurile își asumă un aspect mai monumental și tind să se constituie într-un bloc mai grandios și formalmente concis, narațiunea episoadelor capătă un ton de intimitate familială, foarte departe de fastuoasa bogăție din *Adorația Magilor*“ (96).

Aceleași note caracteristice apar și în lucrările de șevalet – *Fuga în Egipt*, *Nașterea Domnului*, *Prezentarea în templu*; calitățile acestora se vor regăsi în operele lui Masolino, chiar Angelico, „consolidate prin contacte cu pictura toscană și mai ales sieneză, mai congenială gustului său ca cea florentină“.

*

În capodopera absolută a artistului – și una din cele mai înalte capodopere italiene ale goticului internațional – în *Adorația Magilor* datată 1423 și pictată pentru biserica S. Trinità, azi la Uffizi, fuzionează cele două aspecte ale goticului internațional: arabescul liniar ce încadrează formele, foarte rafinat în convenționalismul lui, și fascinantă atenție acordată celor mai subtile detalii. Pictorul arată o cunoaștere a caracteristicilor fizionomice și costumele îndepărtatelor popoare din Orient. „Pentru chiar această asimilare a evenimentului sacru cu splendida ceremonie cavalierească, opera este o foarte înaltă celebrare a idealurilor cavalierești ale Evului Mediu, acum în declin, opera reflectă gustul pentru profuziunea aurului și a ornamentelor, pentru detalii realiste și pentru delicatul clarobscur al imaginilor“ (96)¹.

Artistul a interpretat fidelă povestire evanghelică cu sensibilitatea rafinată proprie culturii goticului târziu: în partea de sus a tabloului, un fabulos cortegiu de cai și de curteni îmbrăcați cu luxul oriental se îndreaptă spre Ierusalim; dar jumătatea de jos a operei este diferită: este umila peșteră din Betleem, și aici înșiși Magii veniți din Orient recunosc o regalitate mai înaltă decât a lor.

Capodopera lui Gentile „supraîncărcată de figuri ca o capelă gotică dar străbătută de un delicios suflu de entuziasm decorativ, a difuzat pentru ultima dată, până și în arta monumentală, rafinamentele curtene, tonul romanesc și delicat. Farmecul lui Gentile va opera încă multă vreme în Italia, mai cu seamă la Siena. „Pictura sa este ultimul exemplu, extrem de important, al goticului în Italia de la care nu au știut să se sustragă foarte numeroasele curente rămase imune de reînnoirea formală operată de Renașterea florentină“ (96). – Peste numai 13 ani, se va naște, tot în Toscana, primul dintre heralzii noii arte: Masolino da Panicale.

¹ „*Adorația* este o reafirmare spectaculară a poeziei „curtene“ cu toate temele și motivele ei, o operă făcută pentru a fascina și măguli burghezia florentină puternică și cultă“ (4).

Masolino

Spiritul toscan, respectiv florentin, s-a exprimat – mai bine, probabil, decât în sculptură sau în arta de a construi – în liniile desenului și în culori. Leagănul picturii Renașterii a fost Toscana – mai precis: Florența, centrul culturii italiene, în artă la fel ca în literatură și în filosofia umanismului.

Supremul maestru al acestei arte este natura. „Pictorii florentini sunt *realiști* întrucât cer totul de la natură, și *stilști* întrucât arhitectează proaspătul și uneori asprul material al observației lor într-o înțeleaptă armonie de acorduri și de expresii. Sobri și preciși, realizează totuși delicatețe și eleganță; anatomici și sculpturali, exprimă adeseori o catifelată magie de femei și de flori; științifici și ponderați, au accente de exaltare mistică sau de plăcere păgână. Uneori, într-o perspectivă incorectă, cu linii ondulate și nesigure, crează figura nemuritoare, găsesc în excesul naiv de detalii sau în sărăcia schemei, melodia care comunică cu infinitul“ (92). – Investigarea și reprezentarea naturii: iată programul instinctiv al lui Masolino, Masaccio și Paolo Uccello.

*

Masolino este primul dintre noii heralzi ai adevărului vizibil.

Tommaso (diminutiv: Masolino) di Cristoforo Fini, de meserie ipsosar, s-a născut la Panicale (1382–c. 1440 sau 1447) și, înainte de a se forma în cercul cultural ghibertian, a fost elevul lui Gherardo Starnina, pictorul giottesco care a introdus la Florența stilul „gotic internațional”; stil în care se încadrează și arta lui Masolino – „dar în goticismul său, pictorul nu urmează tradiția idealistă florentino-sieneză din sec. XIV, ci, cu acorduri cromatice de un efect delicios, cu ritmuri liniare de extrem

rafinament, el afirmă un nou sentiment al formei, o viziune obiectivă a realității“. (Cele două picturi de șevalet cu același subiect *Madonna și Copilul*, din Bremen și München, sunt de un delicios gust gotic). „Dar stilul său se va modifica în bună parte prin contactul cu Masaccio, de la care a învățat noile concepții de spațiu și lumină“ (96).

În acest spirit pictează frescele din Baptisteriul din Castiglione Olona (lângă Milano) care îl consacră ca precursorul noii picturi pe care o concepe ca „artă de sinceritate și de observație“. Aceste lucrări executate spre sfârșitul vieții pot fi considerate capodoperele sale, „care dau măsura întreagă a calităților sale de colorist și narator, recompunând toate motivele foarte personale și încântătoare sale poetici“. În *Botezul lui Hristos* „apar frumoase nuduri musculoase și precise, cum nu se mai văzuseră niciodată în pictură“. În *Banchetul lui Irod*, arhitecturile nu mai sunt sumare și schematice, ca în frescele lui Giotto, ci în dispoziția armonioasă a coloanelor, reprezentând fidel piața unui oraș, populat cu personaje din timpul său, „apar portice și logii, cu perspectiva lor superbă și exactă“. Iar în *S. Petru vindecă pe Tabita* (din capela Brancacci) pictorul „sondează masa personajelor, le încadrează în spații arhitectonice urbane și, la fel ca Masaccio în *Adorația*, introduce personaje în costum modern“ (4). – Masolino reprezintă fidel o piață a unui oraș, cu



Masolino: „Adam și Eva“.

case simple și crenelate, populată cu personaje din timpul său. „Pictorul este atașat de siluetele la modă, de eleganța costumului, de grație, – dar nu exclude interesul precis pentru lumina care modelează, și îi place să ritmeze spațiul prin perspectivă“ (36).

*

Colaborarea cu Masaccio (amândoi erau din S. Giovanni Valdarno), mai tânăr cu 18 ani – ceea ce a dus la presupunerea că ar fi fost elevul lui – datează din 1424, când Masolino începuse singur frescele (*Legenda Sf. Petru*) din S. Maria del Carmine (capela Brancacci), continuate de Masaccio (mort la 27 de ani) și terminată de Filippino Lippi¹. În colaborare cu Masaccio a executat aici frescele *Botezul neofitilor*, *Predica* și, pe peretele din dreapta, imensa *Vindecarea schilodului* (6 m. pe 2,55 m.) și în *Păcatul originar*, nudurile Adam și Eva, – cel mai frumos nud feminin din întreaga (probabil) pictură a Renașterii italiene. – „În *Păcatul originar*, Masolino enunță propria-i poetică: frumosul natural nu este răspândit în mod indiscriminat în lucruri, ci își are propria expresie supremă în persoana umană în forma pe care i-a dat-o Dumnezeu, adică în forma pe care o avea înainte de păcatul originar“ (4).

(În afară de Capela Brancacci, critica recentă atribuie colaborării celor doi pictori frescele *S. Caterina* și *S. Ambrogio*, și *Răstignirea*, în biserica S. Clemente din Roma).

¹ „În toată această lucrare personajele au măreție în ținută, frumusețe și unitate în colorit, iar desenul are forță și relief“ – apreciază Vasari. „Capetele personajelor sale sunt și ele mult mai frumoase decât cele făcute de înaintași... iar draperiile cad, ușoare, în falduri frumoase“.

Masaccio

A fost considerat de florentini inițiatorul și maestrul picturii Renașterii. „El a inventat pictura. În capela întunecoasă decorată de Masaccio au venit să învețe Rafael, Leonardo da Vinci, Signorelli, Michelangelo“ (133). „Moștenitor al tradiției lui Giotto, a fost adevăratul strămoș al lui Michelangelo; majoritatea artiștilor florentini din secolul al XV-lea au suferit influența lui“ (93).

Tommaso, supranumit Massacio¹ fiul notarului Ser Giovanni di Simone din Valdarno, s-a născut în 1401 (m. 1428). A fost dat să învețe meseria în atelierul pictorului florentin Gherardo (meșter modest, dar care a avut o contribuție importantă la introducerea stilului „internațional“ la Florența), iar apoi, în atelierul lui Masolino. La 21 de ani a fost primit în breasla doctorilor și spițerilor (din care făceau parte și pictorii). Prima sa lucrare cunoscută este tabloul în tempera *S. Anna, Madonna și Hristos* (Uffizi), în care este evidentă, mai mult ca în oricare altă lucrare, influența maestrului său Masolino. După câteva fresce executate în biserica San Clemente (Roma), într-o capelă din S. Maria Maggiore „a pictat într-un singur tablou patru sfinți atât de bine încât par să fie adevărați“ – ne informează Vasari; apoi, portretul papei Mastino – „pe care Michelangelo, cu care împreună priveam această operă, a lăudat-o mult“. – În același timp Pisanello și Gentile da Fabriano, care lucrau în bise-

¹ „În loc de Tommaso, cum îl chema, toată lumea i-a spus Masaccio“ – lămurește Vasari sufixul peiorativ – *accio*, nu fiindcă ar fi fost un om rău, căci era însăși bunătatea întruchipată, ci pentru marea lui nepăsare; căci era un om tare ciudat, umblând mai mult cu capul prin nori“.



Masaccio: „Tributul“.

rica S. Giovanni in Laterano, i-au dat să execute aici câteva fresce¹.

Tot în 1425, Masaccio a primit o comandă pentru o lucrare monumentală (mai târziu distrusă) în care pictorul a creat pentru prima dată un portret de grup, în care figurau și câțiva cetățeni iluștri ai Florenței. – În anul următor a executat un tablou de altar, tempera pe lemn, pentru biserica S. Maria del Carmine din Pisa (fracționat, în sec. XVIII, în piese aflate azi în muzee din Londra, Neapole, Pisa, Viena). În predela² acestui tablou

¹ „Asemenea portrete de grup mai încercaseră să facă și pictorii din Trecento (Ambrogio Lorenzetti, de pildă), dar numai Masaccio a fost primul care a știut să dea acestor câtorva portrete viață și verosimilitate“ (80).

² Baza pictată sau sculptată, sub rama inferioară a unui poliptic sau a unei icoane de altar, și împărțită de obicei în mai multe secțiuni (2–7), mici picturi cu un conținut într-un fel aderent la subiectul sacru al tabloului de de-asupra (58).

pictoral a zugrăvit „istorii“, mici scene biblice cu multe personaje și subiecte.

În chiar această primă perioadă a altarului din Pisa – deci înaintea vârstei de 25 de ani – au început să se configureze trăsăturile definitorii ale artei lui Masaccio, pe care le vom regăsi apoi în întreaga sa operă de mai târziu (din nefericire, încheiată peste numai doi ani). – În pictura lui Masaccio „figurile sunt în așa fel plasate în spațiu încât ele ajută la punerea în valoare a caracterului lor tridimensional. Compozițiile sunt clare și neîncărcate, iar peisajele și arhitectura nu abat atenția de la acțiunea principală, ci îi servesc doar ca fundal. Lui Masaccio îi plăcea să redea figurile și obiectele în diferite poziții și racursiuri, ceea ce îl ajuta și mai mult să sugereze caracterul tridimensional al spațiului (...). Toate acestea conferă compozițiilor sale mai mult volum decât întâlnim în lucrările predecesorilor săi. Concepția înaltă despre personalitatea umană, compozițiile clare din punct de vedere al redării spațialității, eclerajul minuțios elaborat cu umbre ce cad, figurile expresive sub raport plastic, cu volume accentuate, fac din altarul din Pisa un fel de manifest *sui generis* al picturii renascentiste timpurii. În felul acesta au fost puse bazele realismului renascentist“ (80).

*

Un adevărat manifest al noii arte, al realismului renascentist este impresionanta capodoperă a tânărului de 26 de ani din S. Maria Novella, uriașa frescă *Sf. Treime* (6,67 m. pe 3,17 m.), în care genialul artist trage concluziile – în modul cel mai evident și mai sugestiv – teoriei perspectiviste a lui Brunelleschi, creând o impresionantă adâncime scenei și umanizând la maximum subiectul și compoziția respectivă: în partea inferioară a frescei, în afara cadrului sacru al subiectului, sunt reprezentate portretele comanditarilor, remarcabile ca veracitate și expresivitate. O noutate, mai întâi sub raportul iconografiei: în grandioasa nișă, lângă Sf. Ioan – al patrulea personaj – este înfățișată Sfânta Treime: Iisus răstignit pe cruce, Maica Domnului și una din extrem de rarele reprezentări ale lui Dumnezeu-Tatăl în întreaga

pictură a Renașterii (unica binecunoscută, poate, este cea a lui Michelangelo din scena *Creațiunii*, de pe plafonul Sixtinei)¹.

Capodopera în absolut a lui Masaccio, testamentul său artistic care însumează toate calitățile artei lui este ansamblul de 8 fresce din Capela Brancacci², a bisericii florentine S. Maria del Carmine. Capela (de 6,95 m. pe 5, 38 m.) a cărei pictură fusese începută de Masolino cu doi ani în urmă, nu era o simplă capelă particulară, ci avea să joace un rol în viața socială a Florenței. (Aici se afla, bunăoară, renumita icoană din sec. XIII *Madonna del Popolo*, vechi obiect de venerație a populației orașului; în fața acestei icoane erau atârnate trofee de război ale florentinilor).

Tânărul Masaccio – acum recunoscut ca un pictor de primă mărime și centrul magnetic al orașului deși avea numai 25 de ani – este chemat să continue pictura capelei. Aici va picta 8 fresce – de dimensiuni diferite – având ca temă (cu excepția celor reprezentând *Păcatul originar* și *Izgonirea din Rai*, în care artistul se exprimă cu un laconism extrem)³, glorificarea apostolului Petru ca luptător pentru credință, ca făcător de minuni și ca prieten generos al săracilor. – Dintre aceste 8 fresce principala și cea mai celebră este cea reprezentând *Tributul*. Din punct de vedere al narațiunii evanghelice în această frescă se succed trei timpi: la intrarea grupului de apostoli în Cafarnanm,

¹ Comitenții îngenunchiați sunt reprezentați la aceeași scară metrică la fel ca celelalte figuri. Este pentru prima dată când se acordă atâta importanță unor portrete de personaje reale plasate într-o pictură sacră (chiar dacă aceste portrete sunt plasate în afara spațiului sacru).

² Bogat negustor florentin, fost ambasador al Florenței la Cairo. Aparținând partidului ostil lui Cosimo de Medici, a fost închis (în 1435) timp de 10 ani; pentru ca în 1458 să fie din nou declarat rebel și să i se confişte întreaga avere. Pictura capelei o comandase însă pe când se afla la zenitul carierii politice.

³ „Prin imaginea Evei izgonită împreună cu Adam din Paradis, Masaccio a creat, față de paradisiaca pictură a lui Beato Angelico, chipul uman neidealizat, în disperarea tragică, exprimată cu mijloace asemănătoare celor ale lui Dante“ (26).



Masaccio: „Sf. Petru vindecă un bolnav“.

vameșul, îi cere lui Hristos să plătească taxa de intrare în oraș; acesta îl trimite pe Petru să ia dinarul din gura peștelui; Petru îi dă moneda vameșului. „În reprezentare, cei trei timpi se leagă între ei, și lungimile timpului sunt exprimate în măsuri de spațiu. E clar că Masaccio nu vrea succesiune, ci simultaneitate“ (4).

Ca orice subiect biblic, și cel din *Tributul* ar putea fi interpretat în mod simbolic. Dar simbolul – mijloc la care atât

de des recurgeau pictorii Trecento-ului – nu-l interesează pe Masaccio; „îl interesează *idea* – și aceasta nu se comunică prin simboluri, ci prin forme foarte clare“ exprimate de pictor. Pentru Masaccio, subiectul acestei fresce, miracolul, este „faptul istoric prin excelență, pentru că este un fapt omenesc care îndeplinește o hotărâre divină; faptul istoric, cu o semnificație morală certă și explicită“ (4).

O caracteristică substanțială, de primă importanță, este faptul că pictorul renunță la o descriere amănunțită, limitându-se la esențial – și prin aceasta, el urmează exemplul lui Giotto. „Dar Giotto preamărea în figurile sale iubirea, umanitatea, cucernicia; oamenii lui Masaccio însă, au o vizibilă demnitate umană, au conștiința propriei valori, cu stăpânirea de sine a unor eroi și cu calmul unor înțelepți“ (1).

*

„Masaccio poate fi numărat printre cei dintâi care, în cea mai mare măsură, au eliberat arta de înțepeneală, de stângăciile și greșelile care o copleșeau; tot el a fost primul care le-a dat personajelor lui o ținută frumoasă, mișcare, noblețe și vioiciune, precum și un oarecare relief, apropiat, într-adevăr, de cel firesc; lucruri pe care, până la el, nu le mai făcuse nici un pictor“ (Vasari).

„În mai puțin de 10 ani, Masaccio face o revoluție în pictură, care nu are precedent decât în Giotto“ – cu care Masaccio are în comun câteva caracteristici esențiale¹. Peisajul, de pildă, – căruia Masaccio nu îi dă atenție în întreaga sa operă: fapt pe care Leonardo îl dezaproabă și i-l reproșează cu hotărâre, – este stâncos, arid, insignifiant, la fel ca peisajul lui Giotto: „deșert, fără lumină și fără culori: toată lumina se concentrează

¹ „În ce îl privește pe Masaccio, pentru a exprima un creștinism stoic, constând din austeritate, echilibru și stăpânire de sine, el regăsește accentul maiestos al lui Giotto. Respinge ornamentele superflue ale arabescului și neglijează în mod deliberat accidente fenomenele sau modulațiile luminii“ (48).



Masaccio: „Sf. Petru împarte pomeni“.

așupra figurilor, compenetrează masele plastice, le dă forță de „plin“, într-un spațiu gol“ (4). – Ca toți florentinii, Masaccio subordonează formei culoarea; cu ajutorul culorii el pune în evidență plasticitatea volumelor (pictorul avea un gust pronunțat al volumelor). „La baza picturii lui Masaccio stă un colorit puternic saturat. Dar cel mai însemnat mijloc de expresie a lui Masaccio a fost, totuși, un accentuat clarobscur“ (58).

În ansamblul întregii opere a lui Masaccio, „datele revoluției sale sunt: noul simț al spațiului, viguros definit după legile perspectivei științifice; incidența luminii care, pornind de la o sursă bine definită, determină – cu ajutorul umbrelor – reliefurile corpurilor; intensitatea emotivă – de altfel, reținută, moderată, – a expresiei și gesturile personajelor (*Răstignirea*, – Napoli, Capodimonte); noua interpretare a povestirii biblice, adusă în realitatea momentului (*Adorația Magilor*, Berlin) și interpretate de puține personaje, în atitudini esențiale, cu gustul descriptiv și divagant al narațiunii feerice ale goticului târziu“ (58). – În felul acesta, „în epoca de plină înflorire a stilului gingaș, delicat al lui Lorenzo Monaco și Gentile da Fabriano, tânărul Masaccio inaugurează, într-un mod cu totul neașteptat, o



Masaccio: „Izgonirea din Paradis“.

această capelă, pentru ca, studiind personajele lui Masaccio, să-și însușească de la el învățăturile și canoanele măiestriei“.

pictură nouă, viguroasă, ostilă delicateților și grațiilor artei gotice“ (36).

*

Influența lui Masaccio – în epocă și ulterior – a fost considerabilă. A consemnat-o, pentru întâia dată, în secolul al XVI-lea, în mod explicit, Vasari:

„Cei mai prețuiți sculptori și pictori care au trăit după el și au venit în această capelă, ca să studieze și să deprindă cât mai bine meșteșugul, au ajuns maeștri de seamă, stăpâni pe arta lor, – cum au fost Beato Angelico, Filippo și Filippino Lippi, Andrea del Castagno, Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Perugino, dumnezeiescul Michelangelo Buonarroti, însuși Rafael din Urbino – a cărui frumoasă manieră își are începuturile tot aici, – Andrea del Sarto, Jacopo da Pontano [...]. Toți aceștia n-au șovăit să vină în

Beato Angelico

„Fra Giovanni a fost un om simplu și plin de cucernicie în toate faptele sale. A ținut atât de mult la cei sărmani încât socotesc că sufletul său se află în ceruri. S-a îndeletnicit numai cu pictura și n-a voit să lucreze nimic altceva decât sfinți. Spun unii că n-ar fi pus niciodată mâna pe pensulă înainte de a-și fi făcut rugăciunea. Nu picta nici un Crist răstignit fără ca lacrimile să-i scalde obraji...“ (Vasari). – Spiritul picturii lui Beato Angelico se regăsește întocmai în cuvintele biografului.



Beato Angelico: „Coborârea de pe cruce“.

Guido di Pietro (1400–55) s-a născut în regiunea Mugello, „Grădina Toscanei“, leagănul familiei Medici și ținutul în care s-a născut Giotto. Intrat novice, împreună cu un frate al său, în mănăstirea dominicană din Fiesole – pitoreasca și faimoasa colină de la marginea Florenței – și-a luat, călugărindu-se, numele de Fra Giovanni da Fiesole. Un timp a fost și în mănăstirile din Cortona și Foligno, iar în 1436 trece în mănăstirea S. Marco. Mai târziu, în 1449, va fi pentru trei ani starețul acestei mănăstiri din Florența. A început pictura ca miniaturist. La formația sa au contribuit experiențele goticului târziu ale lui Lorenzo Monaco – de care e mai aproape prin delicatețea culorilor și o candoare care nu exclude prețiozitatea (36) – și Gentile da Fabriano, precum și influența școlii de miniaturiști de la mănăstirea S. Maria degli Angeli; dar în curând, pe la vârsta de 30 de ani, la aceste influențe se va adăoga în primul rând influența lui Masaccio, – ale cărui concepții plastice și spațiale le va transpune genial în termeni de lumină și culoare (58)¹.

În liniștea mănăstirii San Marco, Fra Giovanni va dota acest lăcaș – templul operei sale, precum *Scuola di S. Rocco* pentru Tintoretto și *Sixtina* pentru Michelangelo – cu 43 de fresce în chiliile mănăstirii și numeroase icoane de altar de un prestigiu și o valoare artistică supremă: în al patrulea deceniu al acestui secol Fra Giovanni va fi deja recunoscut ca cel mai mare pictor florentin. În pictura sa, arta religioasă își găsește exprimarea cea mai suavă și mai sinceră, în formele și schemele constructive ale tradiției gotice. „Cu formația sa inițială și o experimentată mână de miniaturist, Fra Giovanni își aureolează cu nimburi de aur figurile serafice ale sfinților săi, revărsând peste veșmintele lor culorile răsăritului de soare și ale curcubeului“. Pictorul mai

¹ „Fra Angelico, care l-a studiat pe Masaccio, a tras folos din acest fapt pentru a expurga pictura religioasă de orice seducție senzuală și să dea imaginilor, de altminteri atât de gingașe, o putere de fascinație mai rațională, fondată pe proporțiile formelor, pe organizarea viziunii, pe o compoziție statică și bine gândită“ (74).

trăiește încă marele vis de iubire sacră a Evului Mediu și gingășia viziunii sale impregnează cu o caldă și delicată umanitate reprezentările acelorași teme tradiționale – *Bunavestirea, Nașterea Domnului, Răstignirea, Învierea, Încoronarea Fecioarei, Judecata de Apoi...* „Trupurile personajelor lui, deși păcătuiesc printr-o inconsistență anatomică, surâd cu o grație diafană de fericite umbre“. Giuvaerurile și aurul risipit aici, pun în operele lui un reflex al splendorilor Paradisului. „Nici un alt artist nu a mers mai departe în explorarea grădinilor fermecate ale inocenței și ale credinței“ (92).

*

Chemat la Roma în 1446 de către umanistul papă Eugenio VI pentru a picta „Capela Nicolina“, capela papei Niccolò V de la Vatican, Fra Giovanni da Fiesole pleacă însoțit de mai multe ajutoare, printre care și Benozzo Gozzoli. Aici pictează fresce cu scene din *Viața Sfinților Ștefan și Laurențiu* – „în care narațiunea atinge o senină epicitate în calma desfășurare a acțiunii încadrate într-o arhitectură sobră clasicizantă“ (58). În anul următor pictează *Tripticul din Cortona (Madona, Copilul și patru Sfinți)*, cu predela însumând 6 scene, – orașul în al cărui



Beato Angelico: „Bunavestire“.

dom a pictat, timp de 3 ani, bolta capelei S. Brizio, una din scene cu mult-admiratul *Cor al Profeților*.

În pictura de șevalet, celebru este tripticul *Judecata de Apoi* (Roma, Gall. Naz.) – în a căror scene ale Infernului artistul își demonstrează incapacitatea de a exprima violența și drama, precum și *Tripticul din Perugia*, actualmente desmenbrat, – și *Tripticul Sf. Petru martir* (Muzeul S. Marco); de asemenea, icoane de altar individuale: *Madona cu Copilul*, în numeroase versiuni, răspândite în muzeele din Parma și Berlin, Basel și Frankfurt, Leningrad și Washington; cu aceeași temă, splendidul în sobrietatea lui: *Tabernacolo dei Linaioli* (breasla țesătorilor de in), cu scenele din cele 3 mici panouri ale predelei; iar cu tema *Bunavestire* – așa-numita *Pala di Cortona*, în care crează un model iconografic pe care îl va repeta el însuși în *Pala di Prado*, *Pala di Montecarlo*, sau în binecunoscuta frescă din Muzeul S. Marco. – În fine, faimoasa icoană de altar *Pala di Santa Trinità*), reprezentând *Coborârea de pe cruce*, capodopera în absolut a artistului¹. În total 68 de picturi pe lemn și 43 de fresce pictate în chiliile mănăstirii S. Marco. Iar în Sala Capitulară, monumentală *Răstignire* (de 9,50 m. pe 5,50 m.), concepută și realizată într-un spirit care rămâne cel din anteriorul secol Trecento și, în care se exprimă pentru ultima dată seninătatea monastică și „pateticul gotic”. – Remarcabile în mod deosebit, frescele: *Noli me tangere*, *Încoronarea Fecioarei*, – una din capodoperele mănăstirii, – grandioasa *S. Domenico adorând Crucifixul* (și ca dimensiuni: 3,90 m pe 2 m.). Sau *Schimbarea la față*, în care pictorul „atinge cel mai înalt grad de

¹ „Acesta este primul tablou de mai mari dimensiuni (1,85 m. pe 1,76 înalt) pe care Angelico l-a executat luând ca temă un eveniment istoric. Pictorul are, în mod clar, scopul de a demonstra că o scenă religioasă, al cărei fapt nu poate avea decât o valoare alegorică, diferă de o scenă de istorie profană, al cărei fapt este prin însăși definiție demonstrativ. Artistul vrea să realizeze o unitate absolută între conținutul religios și formele naturale. Rezultatul – poate involuntar – este creația unui mit clasico-creștin a cărui înaltă valoare poetică nu are comparație în nici o operă literară umanistă” (5).

spiritualitate: figura lui Hristos devine o masă corporală de lumină, cu adevărat transfigurată în realitatea sa umană și divină” (96)¹.

*

„Într-o vreme când misticismul medieval se pregătea să cedeze în fața unei concepții realiste și laice a vieții și artei, Angelico vede în pictură o armă a lui Dumnezeu și a ordinului dominicanilor” – care l-au învățat că propaganda religioasă este singurul scop îngăduit al artei. „El putea accepta ideile umaniste privind o organizare geometrică a spațiului, dar numai în măsura în care în cercetările contemporanilor relative la problemele perspectivei el recunoștea un mijloc potrivit pentru a-și exprima mesajul de glorie a lui Dumnezeu”. Dar contactul cu marii inovatori ai arhitecturii și sculpturii renascentiste, de la Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, la eleganța rafinată a picturii lui Masolino și la noile exigențe de ordine și spirit constructiv impuse de Masaccio, – „toată profunda revoluție petrecută în arta florentină la începutul secolului al XV-lea, este trecută de Angelico prin filtrul unei fervide religiozități care a știut găsi în splendoarea culorilor inundate de lumină mijlocul de a se exprima cu o candidă și totuși foarte expertă eficacitate” (96).

Beato Angelico a fost „ultimul pictor mistic și primul moștenitor al lui Masaccio”; era văzut de contemporani mai mult ca mistic decât ca pictor – și mai mult ca un pictor al Evului Mediu decât al Renașterii (18). Un pictor, fără îndoială, profund religios: legenda spune că picta în genunchi. Dar el face încercarea conștientă de a pune bazele unei forme moderne de

¹ Un loc aparte în ansamblul operei lui Beato Angelico – și, probabil, unic în genul său în întreaga pictură a Renașterii – îl reprezintă cele 35 de mici panouri (fiecare de 37 cm. pe 38,5 cm.) de pe *Armadio degli Argenti* – „Dulapul cu argintăria”, cum erau numite *ex-voto*-urile cele mai de preț, ofrandele de recunoștință în urma unei făgăduințe realizate. Este un ciclu, de o excepțională grație, de scene din viața lui Hristos.

„artă sacră“ pe un ton fundamental mistic, dar de o deschidere renașcentistă (58). Profund religios, el a înțeles însă că lumea laică poate – prin experiența artei – să fie ajutată să înțeleagă mai bine și într-un mod religios această experiență. Fra Giovanni da Fiesole, prea-cuviosul Beato Angelico a fost printre primii pictori ai secolului care „a înțeles enorma importanță a noilor curente artistice – și nu le-a combătut, chiar dacă a intuit în ele o tendință de totală secularizare a artei; ci a încercat să încadreze arta, arta sa, pictura, în doctrina oficială a Bisericii și în sistemul filosofic al lui Toma din Aquino“. – În ce privește tendințele epocii, atmosfera culturală și intelectuală laică, artistul „a intuit în cultura umanistă un vag indiciu de păgânism; dar nu-l combate, ci preferă să demonstreze că, pentru cei cu intelectul limpede și cu inimile curate, și cultura umanistă poate fi adusă la glorificarea lui Dumnezeu“ (4).

*

Exaltat de critica secolului al XIX-lea ca pictor „mistic“ – când în cultura literară și artistică a Prerafaelismului au fost descoperiți pictorii italieni „primitivi“, Fra Angelico a apărut drept cel mai faimos exemplu al unei arte pure, născute din puritatea inimii. Gingășia și grația stilului său au stimulat școala lui Perugino – a cărui artă este, într-un fel, un ultim ecou al artei pioase a lui Fra Angelico (36).

În amintirea vieții sale exemplare – despre care Vasari a vorbit cel dintâi – marea admirație generală i-a atribuit, drept supranume, demnitatea celestă de Fericit – *Beato* – care pictează viziuni cerești, angelice, cu îngeri de o frumusețe neegalată în întreaga pictură a Renașterii (o demnitate de natură religioasă pe care Biserica nu a convalidat-o niciodată printr-un proces ecleziastic).

În operele executate la mănăstirea S. Marco, Angelico „este despuat, gol de orice interes lumesc și caută o realitate imediată între om și Dumnezeu, fără ca aspectul fizic al lucrurilor naturale, din natură, să îi servească drept intermediar“. În frescele pictate în chilii peisajul nu mai apare (sau apare cel mult sub



Fra Angelico: „Madona pe tron“.

forme aluzive), – acestea revelând o mare rigoare ascetică. În tablouri, peisajele și arhitecturile sunt perfect construite în perspectivă – ca în capodopera *Coborâre de pe cruce*. – „Dar marele traseu istoric al picturii lui Angelico se termină cu grandioasa afirmație umanistă a frescelor sale din Capela Nicolina (Vatican). Aici istoria este și pentru artist baza conștiinței și a vieții morale, adică un mijloc de a atinge mănăstirea“ (5).

Opera sa – „rugăciune pictată“, cum a fost definită, – cu teme și subiecte exclusiv religioase, a fost interpretată ca fiind antiteza lui Masaccio; iar pictura sa – indiferentă la noutățile renașcentiste. În realitate, opera tinde spre o transcendentalizare

a artei, iar artistul aderă, în fond, la cultura perspectivică umanistă¹. Dar înțelegând arta ca o formă de ascetism modern, care poate (și *trebuie* – conform imperativului prozelitism predicat de dominicani) să ajute experiența, credința religioasă a laicului, Fra Giovanni da Fiesole „refuză plasticismul trupurilor și raționalitatea constructivă a lui Masaccio, înțelese ca exaltare a omului, și în schimb pune în relief o frumusețe ideală, de oameni și de lucruri, o frumusețe imersă într-o lume diafană, care își asumă semnificație de transcendență“ (58).

În acest sens, nimic mai fascinant și mai sugestiv decât cromatismul serafic al picturii lui Angelico. „Culorile lui sunt un dar al luminii, care se servesc de corpuri (ca muzica de instrumente) pentru a transforma în epifanie terestră sărbătoarea sa invizibilă, ierarhia culorilor culminând în semnul aurului (91).

*

Beato Angelico a murit, în 1455, la Roma, și a fost înmormântat în biserica Ordinului Dominican *Santa Maria della Minerva*. Epitaful i l-a compus ilustrul umanist Lorenzo Valla: „*Pentru unele opere voi supraviețui pe pământ; pentru altele – în cer*“.

Benozzo Gozzoli

„Se poate spune că Italia nu are un pictor-narator atât de sărbătoresc, de proaspăt, de bogat și de ingenuu. Un artist care, pictându-și visele, a dat cadrul cel mai grațios, mai tineresc, mai adevărat al vieții italiene“ (92).

Pictorul florentin Benozzo di Lese di Sandro (1420–97), rămas în istoria artei cu numele Gozzoli¹, și-a făcut la început ucenicia de giuvaergiu: sărbătoreștile sale fresce decorative pline de grație își au îndepărtata origine în această ucenicie. Ca ucenic orfevru, a lucrat cu Ghiberti la prima poartă a Baptisteriului din Florența; ca pictor, a fost ajutorul lui Beato Angelico, pe care l-a însoțit la Roma, colaborând cu el la decorarea Capelei Nicoline de la Vatican. Reputației sale de pictor de frescă i se datorează chemarea de a decora capela familiei Medici – cu binecunoscuta, celebra *Călătorie a Magilor*, – precum și biserica S. Agostino din San Gimignano: cele două ansambluri picturale cărora Benozzo le datorează faima și care îl definesc integral.

Aceste mari cicluri de fresce arată totodată că pictorul „a învățat tehnica marilor inovatori florentini, pe care însă o aplică superficial, fără să le înțeleagă și lecția morală“ (58). Atât aceste ansambluri cât și numeroasele icoane de altar – luminoase, vesele, încântătoare, corecte, delicate, dar cam reci și adeseori cu un colorit prețios – au contribuit la răspândirea acestui gust: mai întâi în Umbria și Toscana, apoi în toată Italia. În ambele cicluri, geniul agreabil și grațios al lui Benozo este cel al unui

¹ „Beato Angelico substituie perspectivei și clarobscurului renașcentist – cu bază matematică și cantitativă, având ca centru de greutate rațiunea umană – mai degrabă valoarea calitativă a luminii, preferată și iubită de estetica și metafizica medievală, și considerată fiind emanație cerească, divină: până la a ajunge nu la „vederea“ obiectivă, ci la „viziunea“ luminoasă care o sublimează și recuperează originalul aspect edenic al lumii“ (18).

¹ „Se crede că numele de Gozzoli i-a fost dat de Vasari cu totul arbitrar, întrucât nu apare în nici un document, – și nici artistul nu a semnat astfel vreuna din lucrările sale (a semnat numai Benozzo di Lese, sau Benozo Fiorentino“ (43).

admirabil narator, seducător prin eleganța prezentării mai mult decât printr-o inovație stilistică (numai în momentele sale fericite și-a exprimat pictorul adeziunea la noile cuceriri renascentiste: în schimb, preferințele „goticului internațional“ sunt sensibile)¹.

Călătoria Magilor, capodopera sa, propune un limbaj mai modern și mai accesibil admiratorilor din societatea „aleasă“ a timpului: un ideal „curtean“ de frumos, asemănător celui reprezentat de Gentile da Fabriano. Subiectul religios al lucrării este doar un pretext pentru o narațiune agreabilă a unui episod din fastuoasa viață a familiei Medici; gustul pentru decorativ se aliază aici cu simțul realist, perceptibil în numeroasele portrete – incluse în frescă – ale personajelor din lumea distinsă: un exemplu tipic de laicizare renascentistă a unei teme religioase. Povestitor vioi, colorist admirabil și evocator eficace al realităților cotidiene și al peisajului, Gozzoli ne-a lăsat o foarte atractivă și plină de vervă documentație privind și costumul contemporan. În structura sa generală – dacă nu în detalii – această lucrare este concepută după schemele compozitive ale miniaturii goticului târziu². – Stilul narativ al artistului, distins, elegant, grațios, l-a făcut foarte iubit de contemporani (dar și de urmași) ca un calificat reprezentant al Florenței din Quattrocento.

Dar Benozzo Gonoli – care n-a cunoscut nici aplicația spre meditație, nici spre aspectele grave ale vieții, nici spre problemele teoretice ale Renașterii – cu toată splendoarea cromatismului fastuos de autentic miniaturist care parafrazează cu o bogăție orientală detaliile *Călătoriei Magilor*, „spre

¹ În prima jumătate a Quattrocento-ului pictura evoluează într-un ritm mai lent; după Masaccio reacționează, aducând o nouă dezvoltare a decorurilor ireale și înflorate (Gozzoli) sau a liniarismului gotic (Botticelli) – (21).

² Dar „Gozzoli depășește această limită de convenționalitate adusă la zi, modernă, discursivă, când abordează tema istorico-biblică, precum în frescele din Cimitirul (*camposanto*) din Pisa“ (4); – distruse sau grav avariate de bombardamentele din 27.VII.1940.

sfârșitul secolului al XV-lea era deja considerat – cu indulgență – ca un maestru¹ doar al vechii generații“ (4).

Severul critic de artă Berenson găsește că Gozzoli se aseamănă mult cu Ghirlandaio. „Amândoi atrag prin însușiri în afara sferei artei pure, mai curând ținând de domeniul ilustrației de gen. Amândoi au fost, ca artiști, puțin mai mult decât mediocri, aproape lipsiți de un sentiment de geniu a ceea ce face din pictură o mare artă“. – Benozzo a fost înzestrat cu o rară facilitate nu numai în execuție ci și de invenție, cu o spontaneitate, o prospețime și o vioiciune de a o povesti, încât trezește copilul din noi, îndrăgostitul de basme. Gozzoli este printre povestitorii și fastuoșii pictori de basme ai perioadei de tranziție“ (22) – de la goticul internațional la noile cuceriri ale Renașterii.



B. Gozzoli: „Cavalcada magilor“ (detaliu).

¹ „Care n-a fost prea talentat, pus alături de alții care l-au depășit în cea ce privește desenul“ – recunoaște Vasari.

Domenico Veneziano

Nu se știe (aproape) nimic despre viața și formația artistică a „primului mare mediator între gotic și Renaștere” (15) – Domenico Veneziano (c. 1400–61), pictorul care reprezintă, totuși o etapă fundamentală în dezvoltarea picturii florentine. L-a avut elev și colaborator pe Piero della Francesca, în colaborare cu care a pictat frescele din biserica S. Egidio (dispărute); iar cu Andrea del Castagno, alte fresce în S. Maria Novela din Florența (de asemenea pierdute aproape toate).

Printre lucrările sale de tinerețe este splendidul *tondo*¹ – *Adorația Magilor* (Berlin), care mai amintește încă eleganțele goticului târziu (în gustul pentru culorile strălucitoare, pentru linia fluidă și dinamică a desenului, sau pentru veșmintele somptuoase); dar care este deja o operă de o deplină armonie între elementele compozitive, cu totul renascentiste. – În acest *tondo* converg trei componente principale, proprii întregii picturi a lui Domenico: Masaccio, Gentile da Fabriano, și panoramică peisajelor, de evidentă influență flamandă.

A doua capodoperă – „opera capitală”, o consideră G. C. Argan; iar André Chastel: „o capodoperă completă” – este retablul *Madona în tron cu patru sfinți* (Uffizi); „opera în care solida reprezentare toscană se întâlnește cu motivele iconografice ale goticului târziu, în timp ce realismul atent al detaliilor și amplul peisaj luminos conduc la modelele flamande” (58). Capodopera (mai cunoscută ca *Pala di Santa Lucia*) „aduce un limbaj poetic propriu, o nouă viziune a culorii în raporturile cu concretețea luminii și este însoțită de o soliditate plastică a formei care îl amintește pe Masaccio” (96). Este realizată în cu-



Domenico Veneziano: „Madona în tron cu patru sfinți”.

lări clare și ușoare umbre, cu figurile dispuse perspectivice și modelate și ele ca niște volume luminoase. Acest colorit în tonuri clare, aproape reci, îl distanțează pe Domenico de tonalitatea cenușie a pictorilor din timpul său. – „Rezultatele artistice ale lui Domenico Venețiano par a fi constat în înzestrarea figurilor cu mișcare, și a chipurilor – cu caracter individual” (22).

„Domenico Veneziano a deschis o nouă cale picturii, învăluind fragilitatea gotică și culorile vesele într-o perspectivă și o lumină mai viguroasă” (4). – Prin acest simț propriu al luminii și prin luminozitatea culorilor, Domenico a pregătit calea lui Piero della Francesca¹.

¹ Pictură sau basorelief de formă rotundă, – gen care a avut un mare succes în arta Renașterii.

¹ Muzeul Național de Artă din București posedă o lucrare a lui Domenico Veneziano: *Fecioara cu pruncul* (tempera pe lemn).

Andrea del Castagno

„Andrea del Castagno este un adevărat sculptor care pictează. Nu se preocupă decât de exactitatea anatomică sau de relieful și volumul corpurilor. Ignoră delicatețea și grația, dar e maestru în valorile plastice“ (92). – Este o definiție exactă; pe care Vasari o completa cu aceeași justete și exactitate: „*Era cu deosebire iscusit a da mișcare personajelor și neîntrecut în chipurile de bărbați și de femei, pe care le desena într-un mod desăvârșit, dându-le o înfățișare de gravitate*“¹.

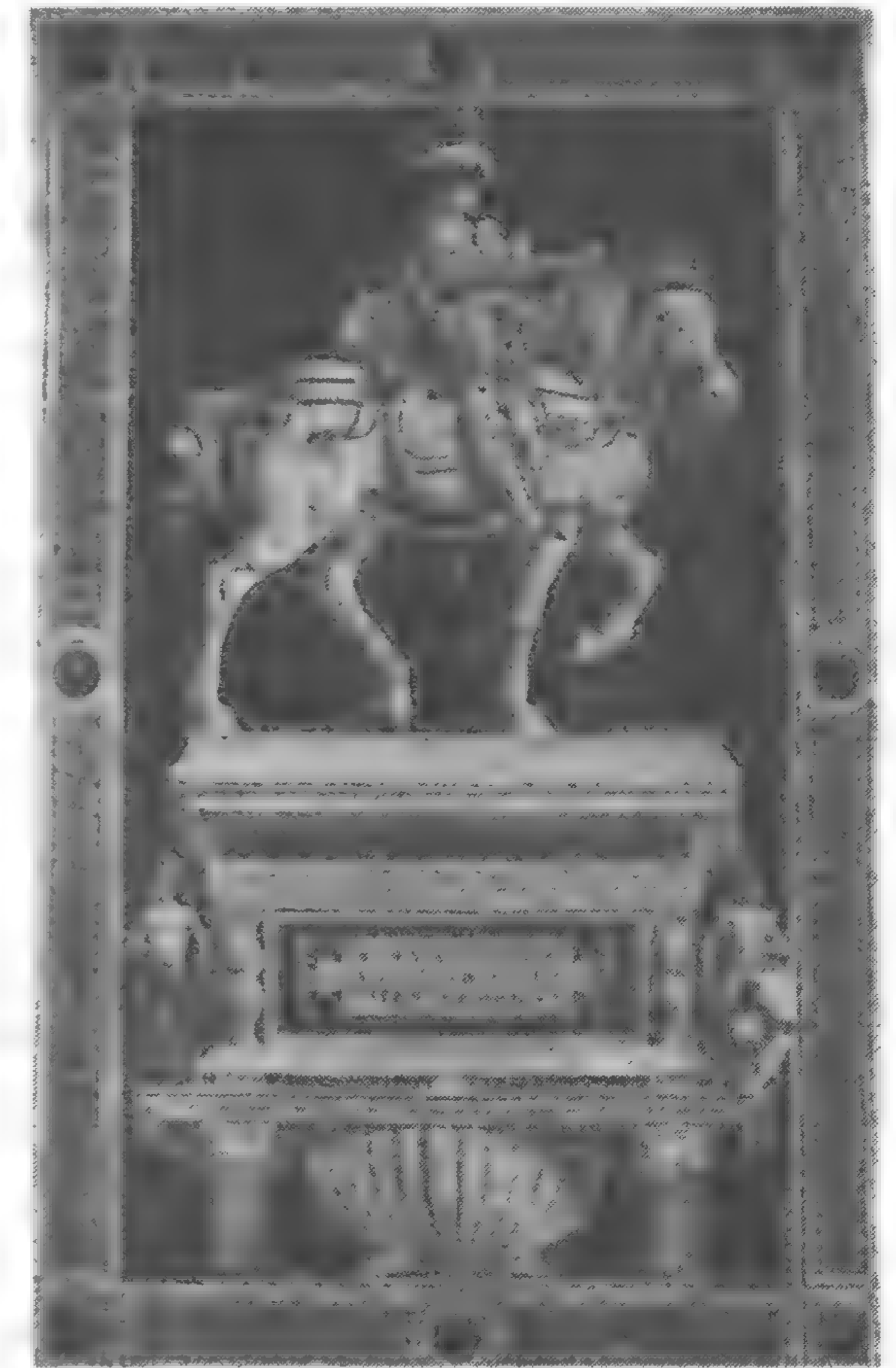
Andrea di Bartolo di Bargilla (1423–75) zis „del Castagno“² s-a format într-o *bottega* din Florența (probabil a lui Filippo Lippi) și studiind cu interes operele lui Donatello, Masaccio și Paolo Uccello, de la care și-a tras și gustul pentru desenul incisiv și pentru energicul clarobscur care dau relief imaginilor. În Palazzo del Podestà din Florența tânărul Andrea execută „opera infamă“ (cum o calificau florentinii) care reprezenta execuția prin spânzurare a dușmanilor lui Cosimo de Medici, condamnați, ca trădători după bătălia de la Anghiari; de unde, porecla pe care i-au dat-o contemporanii: „Andrea al spânzuraților“. Această lucrare l-a obligat să se refugieze un timp – din prudență, de teama unor represalii – la Veneția.

¹ În continuare, definiția lui Vasari nu omite nici deficiența pictorului: „*A arătat o mare ușurință în ce privește desenul. Nu același lucru s-a întâmplat și cu coloritul lucrărilor sale, care, fiind cam crud și cam aspru, a răpit o bună parte din grația și frumusețea acestora; ne gândim mai cu seamă la un anumit farmec pe care coloritul său nu îl are*“.

² Fiind născut în satul Castagno, dintr-o regiune renumită prin pădurile sale de castani seculari. – „Originii sale țărănești i se datorează o anumită asprime și o mare robustețe“ (36).

Aici, în absida bisericii San Zaccaria a pictat fresca *Eterno e Santi*, remarcabilă prin viguroasa expresivitate a figurilor Apostolilor (chipul aspotolului Luca este autoportretul pictorului). Opera aceasta consemnează „destinul său stilistic constând într-un realism care înțelege să forțeze și poziția lui Masaccio, coborând până la nivelul cel mai aspru; precum și în aplicația sa spre compoziția statuară, – fără a poseda însă și vigoarea unei coerențe continue“ (19). Dar limbajul plastic și dramatic al tânărului pictor (avea 19–20 de ani) se revelează în aceste fresce.

După care, se reîntoarce la Florența, unde va trăi și va lucra tot restul vieții (curmate la numai 39 de ani). Aici va lucra pentru nobila familie Pazzi fresca cunoscută ca *Madonna dei Pazzi*, o încântătoare pictură cu un fond de cald decorativism oriental. – Între 1445–50 va picta, în refectoriul mănăstirii Sf. Apollonia din Florența prima sa cu adevărat mare capodoperă, care a făcut senzație în epocă: *Cina cea de taină*, neobișnuită, impresionată și ca dimensiuni: 9,75 m. pe 9,10 m.¹. Apostolii sunt reprezentați cu trăsături seci și atitudini robuste, ca niște oameni simpli, dar de cea mai distinsă și mândră demnitate; și aceasta, „nu pentru a face polemică socială, ci fiindcă pictorul are nevoie să elimine orice configurație preconstituită, orice „frumusețe“ a figurii umane“ (4). Perspectiva unei săli mari, cu decorații simple și liniare, încadrează scena. Figurile se detașează în contururi foarte



Andrea del Castagno:
„Monumentul lui Niccolò da Tolentino“.

precise, fiecare într-o atitudine particulară, dar toate contopite într-o atmosferă de reculegere și parcă de așteptare a apropiatei drame christice.

În această mare frescă (și următoarele trei din aceeași mănăstire, reprezentând *Răstignirea*, *Coborârea în mormânt* și *Învierea*) – „dacă alternarea perspectivică a volumelor și spațiului îl amintește pe Piero della Francesca, în schimb coloritul aspru și robust, precum și simțul monumental al formei, conferă operei o excepțională valoare plastică ce transfigurează întreaga realitate într-o substanță pietroasă și de foarte dură severitate“ (96).

*

În Vila Pandolfini din Legnaia, Andrea a pictat o altă capodoperă (azi, detașată pe pânză în muzeul aceleiași mănăstiri) – *Oameni iluștri*: o serie de 9 personaje (în mărime mai mult decât naturală: fiecare de 2,45 m. pe 1,65 m), figuri istorice – Dante, Petrarca, Boccaccio, Pippo Spano – și mitologice ori legendare (Sibilla, Estera, regina Tomiri, ș.a.). Asemenea celorlalte opere similare ale lui (în primul rând a cunoscutei fresce *Niccolò da Tolentino*), nici seria *Oameni iluștri* „nu este un proces de idealizare, ci un proces invers, de aducere a idealului la real“ (4).

În 1456 Andrea pictează în domul din Florența fresca – impresionantă și ca dimensiuni: 8,30 m. pe 5,12 m. – *Monumentul lui Niccolò da Tolentino*¹, pe peretele din fața altei fresce, de aceleași dimensiuni, reprezentându-l pe condotierul *Giovanni Acutto*, pictată de Paolo Uccello, în urmă cu 20 de ani.

¹ Condotierul florentin învingător al Sienei în bătălia de la Anghiari, – subiect ce va fi tratat de Leonardo. Fresca a fost restaurată în 1524 de Lorenzo di Credi și apoi transpusă pe pânză (în 1842). – Această intensă și continuă căutare de claritate și de pătrundere a caracterelor îl ajută pe artist să poată crea și pitoreasca figură a lui *Pippo Spano* (din biserica S. Apollonia, Florența), binecunoscutul condotier conte de Timișoara.

Andrea reușește aici să realizeze, prin intermediul picturii, surprinzătoare efecte de relief, care pun mai viu în evidență călărețul în costum de paradă și calul său de luptă. Este, fără îndoială, opera care realizează apogeul stilului său (36).

Stil care, în ultima etapă a creației, va caracteriza și *Răstignirea* (Muz. S. Apollonia). Este o capodoperă în care lipsa oricărui element decorativ – fundalul este în întregime gol – sporește forța dramatică a scenei, cu figura lui Iisus și cei patru sfinți dispuși în semicerc, asemenea unui cor mut al dramei christice.

*

„Prin funcția energetică a liniei, perfecțiunea reprezentării perspectivice, soliditatea plastică și relieful psihologic al personajelor, pictura lui Andrea atinge un grad de realism aspru, destul de rar până atunci în arta florentină“ (58). Iar prin refuzul său a oricărei valori pictorice și atmosferice, și prin vigoarea plasticismului său, arta lui Andrea del Castagno va găsi o dezvoltare la Pollaiuolo și Signorelli (96).



A. del Castagno: „Boccaccio“.

Paolo Uccello

„Paolo Uccello avea un oarecare simț pentru culoare și pentru valorile tactile (relief, spațiu, etc.), dar nu considera demn să facă uz de ele decât pentru a rezolva probleme de ordin științific. Adevărata sa vocație îl trăgea spre studiul legilor perspectivei, și pictura nu era pentru el decât un mijloc de a rezolva prin ea unele dificultăți și pentru a-și arăta bravura, pentru a face paradă de știința sa“ (22).

Paolo di Donato (1397–1475) zis Uccello (ital. *pasăre* – „tocmai fiindcă păsările i-au plăcut mai mult ca orice altceva“ – explică Vasari), era fiul bărbierului-chirurg din Pratovecchio, pe care tatăl său l-a trimis, la vârsta de 8 ani, ca ucenic (*garzone di bollega*) în atelierul lui Ghiberti, artistul care, alături de Beato Angelico, domina viața artistică a momentului. Mai târziu, va deveni ajutorul maestrului pe când acesta lucra la prima poartă a Baptisteriului din Florența. – Punctul de plecare (și pasiunea constantă de o viață) al cercetării sale va rămâne perspectiva descriptivă a lui Ghiberti, mai mult decât perspectiva constructivă a lui Masaccio.

La 28 de ani îl găsim la Veneția, unde lucrează ca meșter mozaicar la bazilica San Marco. Ca formație artistică, „temeliile sale culturale par a fi încă cele ale goticului târziu, cu rafinatețile lui care consună cu spiritul său de nostalgic visător al unor lumi pierdute. După care, s-a îndepărtat gradual de viziunea liniar-coloristică a artiștilor goticului internațional pentru a câștiga o altă viziune, fondată pe delimitarea unor volume precise, cuprinse în linii nete de contur, în care culorile se extind, pure și vibrante, fără urme de umbră“ (96).

La 38 de ani figura printre artiștii cei mai cunoscuți din Florența, după cum o dovedesc chiar comenzile pe care le primește pentru S. Maria del Fiore (numele domului florentin).

Patru ani mai târziu, este chemat de Donatello la Pavia, apoi la Padova, introducând aici, în nordul Italiei, în timpul unei șederi de 3 ani, stilul viguros și monumental al Toscanei, pictând o suită de mari figuri numită *Giganți* (lucrare pierdută), care l-a impresionat pe Mantegna.

Capodopera care i-a asigurat reputația este marea frescă (8,30 m. pe 5,10 m.) din domul din Florența, reprezentând monumentul ecvestru al *Condotierului Giovanni Acuto*, frescă transpusă apoi pe pânză, (pe peretele din față, Andrea del Castagno va picta, 20 de ani mai târziu, capodopera sa, aproape identic concepută și cu aceleași dimensiuni: *Condotierul Niccolò da Tolentino* – o simetrie perfectă, foarte rar întâlnită în pictura Renașterii).

Remarcabile sunt cele două lucrări cu aceeași temă și același personaj: *Sf. Gheorghe și Balaurul* (în ulei pe pânză, de la Luvru și Nat. Gall. Londra), subiect de basm tratat și de Carpaccio, la al cărui efect feeric concurează și rezolvarea perspectivei. – Un alt moment important în creația lui Uccello îl marchează frescele monocrome *Potopul* și *Beția lui Noe* (S. Maria Novella, *Chiostro*), de o impresionantă și sugestivă viziune tragică.



Paolo Uccello: „Profanarea ostiei“ (detaliu).

*

Cea mai faimoasă dovadă a excelenței artei lui Uccello, științific concepută și tratată, o reprezintă cele trei picturi pe lemn (de 5,40 m. pe 2,70 m. – aflate la Uffizi, Luvru și Nat. Gall.) înfățișând *Bătălia de la San Romano*. Succesul lor – montate împreună în Sala de Onoare a Palatului Medici din Via Larga – a fost considerabil¹. Masele de călăreți în asalt, ciocnirile luptătorilor, ca efecte în același timp deliberat geometrizzante și vizionare, cu o mare varietate de racursiuri (micșorând dimensiunile prin efectul perspectivei), de poziții, de efecte bine studiate, de călăreți în armură asemenea unor automate, cu grupurile de lănci ridicate sau în atac, cu îngrămădirea de armuri, de coifuri, de balestre, cu cai căzuți la pământ, galopând sau cambrați în atac (cai par a-l interesa pe pictor mai multe decât oamenii), cu tensiunea extraordinară a scenei de un febril dinamism, cu tumult orgiastic și atmosferă cu miros de sânge, – tablourile lui Uccello, care, „absorbit de ideea sa fixă, uită tot restul, și mai ales culoarea lucrurilor, după cum o atestă gustul său pentru cai verzi și roz“ (22), – constituie un document rarissim în felul său, în pictura Renașterii.

Pictorul acesta, mult îndrăgit de florentini, a fost – alături de Piero della Francesca, care însă era mai metodic și mai temperat – cel mai insistent, obsedat, pasionat al problemelor perspectivei. „Chiar și artiștilor celor mai avansați ai timpului său, până și lui Donatello, Uccello li se părea un fanatic, sau de-a dreptul un maniac“ (4).

*

Paolo a fost – în subsidiar însă – și un portretist. Portretele lui de bărbați îl amintesc pe Masaccio; pe când portretele

¹ „Vestitele sale scene de luptă par lipsite de perspectivă și de mișcare, iar caii săi de lemn sunt încremeniți în atitudini de călușei de bălci, – dar ce decorații minunate! (21). – „Unul din cei mai preocupați de perspectivă, Uccello rămâne profund medieval în tablourile sale cu bătălii, care sunt niște *guerreries* îmbogățite cu frumoase studii de cai, văzuți din spate, din trei sferturi, din profil, din față“ (54).

feminine se inspiră din eleganța curteană a lui Pisanello.

Esențialmente și ocupând un loc bine definit în arta renascentistă italiană, „dedicat celei mai rafinate și sofisticate problematice a perspectivei¹, și dotat pe de altă parte cu o fantezie ingenuă și visătoare, Paolo Uccello a ajuns în cursul cercetărilor sale la rezultatele cele mai variate, rând pe rând monumentale și ironic-feeerice, dramatice și abstracte, cu efecte care în timpul nostru relevă singulare analogii cu cubismul și cu suprarealismul“ (58)². – „Arta sa este pentru noi, mai mult decât orice, dovada unei extrem de aspre gimnastici cerebrale. Și totuși, ea ne face să-l iubim pe acel bătrân pictor fascinat de misterul formei și al substanței, de spațiu și de lumină“ (92).

Vasari îl admiră, fără îndoială, dar cu serioase rezerve pentru pictorul care „și-a pierdut timpul cu lucrările de perspectivă, dându-i acesteia mai multă atenție decât figurilor“; compătindu-l pentru că, la bătrânețe, artistul „s-a închis în casă, îndeletnicindu-se cu perspectiva, care l-a făcut să rămână până la moarte sărac și cu sufletul plin de amărăciune“.



Paolo Ucello:
„Condotierul Giovanni Acuto“.

¹ „Uccello este primul artist reprezentativ pentru două tendințe puternice din pictura florentină – arta ca virtuozitate și arta cu intenții științifice“ (22).

² „Cubiștii moderni care exasperează sensul volumului lucrurilor pictate, și care din pictură fac o stereoscopie geometrică, își dau mâna cu bătrânul pictor de animale bizare și de călușei de lemn“ (92).

Filippo și Filippino Lippi

Născut în 1406 (m. 1469) și rămas orfan de ambii părinți, Filippo Lippi la vârsta de 8 ani a fost dat la mănăstirea del Carmine din Florența, călugărindu-se însă numai la 15 ani; dar la 25 de ani, pe când picta într-o mănăstire de călugărițe, o răpește pe una din ele¹, Lucrezia Butti, cu care se căsătorește (papa Pius II – celebrul umanist Enea Silvio Piccolomini – îl va dezlega de votul călugăriei, lăsându-i dreptul preoției și a rasei monahale, îngăduindu-i o viață conjugală, laică) și cu care are un copil, – viitorul pictor și el, Filippino.

În mănăstire, ca novice (fiind „atât de nevolnic și de greoi la învățatul literelor asupra cărora nu și-a aplecat niciodată mintea și cărora nu le-a arătat nici un fel de dragoste” – dezvăluie Vasari), i-a cunoscut pe Masolino și pe Masaccio, pe când acesta din urmă repicta o frescă, în capela mănăstirii. (Influența lui Masaccio va fi evidentă chiar într-una din primele fresce care s-au păstrat).

La 28 de ani, Filippo pictează, în mănăstirea sa *Pala Trivulzio* (azi, în Castelul Sforza din Milano), o încântătoare *Madonna di Tarquinia* (Roma, Gall. Barberini) și *Madona între Sfinți* (Luvru). Papa Eugenio IV îl numește rector și abate într-o

¹ „Se spune că era atât de înclinat spre plăcerile lumești încât, dacă vedea o femeie și dacă îi plăcea, și-ar fi dat și haina de pe el ca s-o poată avea; iar dacă nu izbutea, se apuca s-o picteze, căutând să-și potolească flacăra iubirii pe această cale. Și era într-atât de pierdut din pricina acestor pofte încât, când se afla sub stăpânirea lor, se îngrijea prea puțin, sau deloc, de lucrările pe care le începuse... A trăit cu cinste de pe urma trudei sale, risipind însă banii cu amândouă mâinile pentru încurcăturile lui de iubire, de care nu s-a lăsat niciodată, până la moarte” (Vasari).



Filippo Lippi: „Madona cu copilul”.

parohie de lângă Pisa – și Filippo continuă să picteze icoane în culori cu gamele clare ale tradiției goticului târziu. În următoarele binecunoscute icoane pe lemn: *Încoronarea Fecioarei* (Vatican) – interpretată ca o adevărată sărbătoare oficială într-o biserică și *Închinarea Magilor* (Washington), pictorul se orientează spre culorile pure, cristaline, fără umbre, spre linia decorativă și expresia extatică, proprie picturii lui Fra Angelico (96).

O concluzie a acestor experiențe se exprimă în principala sa capodoperă: fresca *Banchetul lui Irod și dansul Salomeei* (în corul domului din Prato)¹, în care Filippo, „reunind într-o

¹ „Capodopera sa de echilibru compozitiv, de organizare a spațiului și de prospețimea culorilor. Aici interesul pictorului se concentrează asupra raportului dintre spațiul teoretic și lumina naturală, – în timp ce perspectiva devine un aparat pentru propagarea luminii și distribuția sa uniformă” (4).

singură scenă cele două momente ale dramei – dansul Salomeei și prezentarea capului lui Ioan Botezătorul – își confirmă capacitatea compozitivă și spațială; mai clară este siguranța liniei, atât de liberă și de vibrantă încât pare să anunțe arta lui Botticelli“ (96), – linia spiritualistă a acestui pictor, care i-a fost elev. – O capodoperă este excepționalul *tondo Madona cu Copilul* (Pitti), remarcabil prin simțul volumelor și studiul valorilor spațiale.

• Opera lui Filippo Lippi este „o fericită fuziune a idealismului lui Beato Angelico cu spiritul de observație și de sinteză a lui Masaccio. În fresce și în numeroasele tablouri pictorul reîncarnează și umanizează viața evanescentă a sfinților și a Madonelor lui Fra Angelico. Pictura lui este o transpoziție a picturii religioase într-un ton pământesc, dar fără dezacorduri, conflicte sau orice vulgaritate; căci în Filippo Lippi sufletul de poet suplinea prea puținul său sentiment mistic“ (92). – „Dacă agreabilul și agreabilul de cea mai bună calitate, ar fi suficient să facă un mare artist, Fra Filippo ar fi unul dintre cei mai mari, poate mai mare decât orice florentin dinaintea lui Leonardo“ (22).

*

Fiul lui Filippo Lippi, care își va lua prenumele Filippino (1457–1504), pentru a-și deosebi lucrările de cele ale părintelui său, a fost inițiat în atelierul tatălui, firește; iar de la 15 ani, în *bottega* lui Botticelli, unde talentul său se remarcă repede cu picturile miniaturale de pe panourile „lăzilor de zestre“ (*cassoni*), – mobila atât de prețuită în Italia Renașterii.

„Filippino s-a dovedit a fi atât de talentat și înzestrat cu o bogată inventivitate în pictură, și atât de nou și de original în ornamentație, încât a fost cel dintâi care le-a arătat pictorilor din vremea noastră noul chip de a varia îmbrăcămintea înfrumusețându-și și împodobindu-și personajele cu ușoare veșminte antice. Tot el, cel dintâi, a pus în lumină grotescurile¹,

¹ „Gen de ornamentație de origine romană, reintrodus în epoca Renașterii, constând într-o decorație fantastică, pictată sau sculptată,



Filippino Lippi: „Logodna Sf. Caterina“.

imitate după cele antice, lucrându-le pe frize, cu un desen mai frumos decât al oricărui dintre înaintașii săi și colorându-le cu pământel. Era cu adevărat uimitor să vezi ciudatele noutăți pe care le-a înfățișat în pictură“ (Vasari).

În curând tânărul va fi remarcat în Florența, încât a fost invitat, împreună cu Botticelli, Ghirlandaio și Perugino, să decoreze două vile medicee (una fiind cea din Poggio a Caiano). În 1485, i se face cinstea să completeze, în Capella Brancacci,

alcătuită din motive geometrice, vegetale, animale și personaje (bizare), îmbinate cu arabescuri“ (84). Imitate de artiști din termele lui Titus, în săpăturile arheologice care au luat forma de grote (de unde, numele).

frescele lăsate neterminate de Masaccio, introducând numeroase personaje contemporane. În aceiași ani pictează – în Capella Strozzi din S. Maria Novella – frescele *Legenda Sf. Filip și Sf. Ioan*, ansamblul său pictoric cel mai impunător, „în care pictorul imaginează stranii arhitecturi și costume de fantezie care revelează un remarcabil gust teatral și scenografic; opera care constituie pagina finală a picturii florentine din Quattrocento, și care anticipează într-un mod singular sensibilitatea anxioasă a primilor manieristi” (58)¹.

La recomandarea lui Lorenzo Magnificul – care îl prezintă ca „superior lui Apelles”, marele pictor al Antichității – este chemat la Roma pentru a decora cu alegorii o capelă din S. Maria sopra Minerva. I se încredințează sarcina de onoare de a înlocui cu o copie *Închinarea Magilor*, fresca lăsată neterminată de Leonardo da Vinci. Apoi, fresca de mari dimensiuni: *Sf. Sebastian* (azi, în Pal. Bianco, Genova).

*

„Pictura lui Filippino se raportează la Botticelli ca cea a tatălui său la Beato Angelico” – observă G. C. Argan. „Fantezia sa pornește din ceva real; este o proliferare de imagini, rezultate din asociații și contribuții, dar punctul de plecare este întotdeauna un dat obiectiv. Prin aceasta, Filippino este un moștenitor legitim al empirismului patern”. – Într-adevăr: „Nimeni n-a înțeles ca el suavitatea și grația botticelliană; de care însă, cu timpul, se îndepărtează tot mai mult, sub influența realismului flamand și a gustului său pentru arheologie” (36). – Era momentul când Hugo van der Goes pictase recent la Florența faimosul său *Triptic Portinari*. – De altfel, și în postura sa de portretist (*Muzicantul*, Dublin) se resimte influența flamandă, atât în realismul reprezentării personajelor cât și în coloritul cald, armonios.

Din creația perioadei de maturitate critica a mai reținut

¹ „Decorul din Capella Strozzi răspundea gustului florentin pentru tot ce este legat de ciudățeniile religioase ale păgânismului” (36).

importantele lucrări: *Întâlnirea dintre Ana și Ioachim* (Copenhaga), *Căsătoria Sf. Caterina* (domul din Bologna), remarcabilă prin amploarea schemei compozitive, variate și complexe; *Madonna în trono* (Uffizi), cu liniarismul său complex și vibrant, de origine botticelliană, dar și cu sensibila sa sugestie leonardescă; *Viziunea Sf. Bernard* (Florența, Badia), în care admirăm grația mistică a gesturilor, caracterul sălbatic și precizia diamantină a peisajului, și realismul ingenuu al detaliilor. – În registrul superior al artei Renașterii, „Filippino se complăce în contrastul dintre ceea ce este toscan, pur, proaspăt, nou versativ, și felul de a se exprima grav, esențial, al lui Masaccio” (4).



Filippino Lippi: „Sf. Lucia”.

Pollaiolo

Antonio Pollaiolo (1432–98) – pe care Lorenzo Magnifico îl va prezenta: „*il principale maestro della città*“, – fiul lui Jacopo Beuci (negustor de păsări de curte) a rămas în istoria artei cu porecla profesiei tatălui său (it. *pollo* – „pui de găină“). A fost dat ucenic la un giuvaergiu – activitate la care s-a întors de multe ori în viață – împreună cu fratele său Piero, cu care a colaborat permanent; ceea ce a făcut ca foarte greu să se distingă corect paternitatea lucrărilor executate împreună.

Artist de origine și formație artizanală – pe care n-a negat-o niciodată, dimpotrivă, de care se mândrea – Antonio era cunoscut printre contemporani mai degrabă ca sculptor decât ca pictor (mulți sculptori florentini mânuiau penelul la fel ca dalta). A sculptat în teracotă (niciodată în piatră sau marmură) lucrări pe care le turna apoi în argint sau în bronz; atelierul fraților Pollaiolo folosea toate tehnicile, la curent fiind cu toate noutățile. În epocă, atelierul lor era singurul care putea rivaliza cu *bottega* lui Verrocchio.

Antonio detesta monumentalul, prefera bronzurile mici; dar cei doi frați au executat, pentru bazilica S. Pietro, lucrări de dimensiuni mari: mormintele papilor Sixt IV și Innocentio VIII, – caracterizate de o minuțiozitate a detaliilor, înconjurată de basoreliefuri reprezentând Virtuțile. – Antonio a fost și unul din primii gravori italieni (lucrările lui având ca subiecte alegorii mitologice și morale). Dintre lucrările lui cunoscute se remarcă *Hercule sufocând pe Anteu* (Florența, Muz. Naț.) – unicul caz din întreaga istorie italiană a artelor de același subiect reluat de același artist și în sculptură și în pictură.

*

„Între pictura și sculptura lui Pollaiolo nu este nici o

identitate, nici un paralelism, ci o relație critică și dialectică. Interesul lui se deplasează de la structura spațiului, ca perspectivă, la structura dinamică a corpului uman – considerat nu ca formă perfectă, ci ca un izvor de energie, un principiu motor“ (4).

De la sculptura pe care a practicat-o, pictorul a reținut studiul anatomic al corpului uman cu un puternic simț vitalist, precum și efectele de energie și de mișcare. Relația dialectică între pictura și sculptura sa este evidentă în execuția de o excepțională vigoare formală sculpturală în gustul pictorului pentru linia nervoasă a profilului figurilor sale, – „pentru liniile care „anatomizează“ corpurile și determină inserarea lor în spațiu“ (58). De la sculptura sa a adus Pollaiolo în pictură gustul pentru desenul net și incisiv, pentru musculaturile încordate și scoase mult în evidență, precum și pentru soliditatea corporală marcată a modelelor.



Pollaiolo: „Portretul unei tinere“.



Botticelli: „Primăvara“ (detaliu).

Acestea sunt caracteristicile calități care se regăsesc în pictura lui Pollaiuolo.

Dar picturile sale sunt puține – în care însă energia sculpturală și intensul său simț al mișcării se impun inconfundabil. Pe lângă cele menționate înainte – *Încoronarea Fecioarei* (San Gimignano), *David învingător* (Berlin), maiestosele *Virtuți* (Uffizi), magnificul *S. Sebastian* (Londra); sau *Tobie și îngerul* (Torino), operă de o supremă eleganță (executată în colaborare cu Piero); sau *Portretul unei tinere* (Poldi Pezzoli) faimosul portret, prototipul și idealul aristocratic neegalat de frumusețe, de tinerețe și de grație al femeii Renașterii.

¹ „Tema muncilor lui Hercule a fost reprezentată de multe ori în pictură și sculptură de Pollaiuolo, – nu numai pentru că imaginea eroului îi permitea artistului să exprime din plin viziunea sa dinamică a realității, ci și pentru că Hercule putea foarte bine să fie luat drept simbol al acelei virtuți creatoare de fapte demne de glorie în care umanismul florentin vedea manifestarea cea mai validă a intelectului și geniului uman“ (96).

Dar Antonio a tratat cu multă finețe și peisajul. „El este unul dintre primii artiști italieni care caută subiecte în poezia clasică și mitologie, introducând în lucrările sale nuduri de o anatomie impecabilă. El a introdus în arta florentină dubla preocupare – pentru anatomie și pentru peisaj (Uffizi)¹. Peisajul invadează pictura lui – ca în tripticul *Muncile lui Hercule* sau în *Răpirea Dejanirei* (Londra, Nat. Gall.); în timp ce faimoasa sa *Bătălie de nuduri* îl va impresiona pe Mantegna și, prin intermediul acestuia, pe Dürer“ (92).

Botticelli

Posteritatea critică l-a considerat un mistic al frumosului ideal, un esthet pur. Dar pictura lui mai este plină și de probleme religioase și morale. Pentru că acest ideal era și modul cognitiv, etic și estetic al cercului neoplatonic florentin de care Botticelli, mai mult decât oricare altul, era profund legat (4).

Fiul lui Alessandro di Mariano Filipepi, de meserie cizmar (după alții, tăbăcar), Sandro Botticelli (1441–1512) a fost dat la școală, unde însă, „deși prindea ușor ceea ce îi plăcea, vădea totuși o veșnică neliniște; mâhnit din pricina acestei minți atât de ciudate și ajuns la desnădejde, tatăl său l-a dat să învețe arta de aurar pe lângă unul din cumetri săi numit Botticello“ – scrie Vasari. – Dovedind o vădită aplicație spre pictură tatăl său l-a dus la atelierul lui Filippo Lippi, „unde Sandro și-a urmat și și-a imitat maestrul cu atâta înflăcărare, încât Filippo l-a îndrăgit și



Botticelli: „Nașterea Venerei“.

*l-a învățat atâtea că Sandro a atins curând o desăvârșire la care nimeni nu s-ar fi așteptat*¹. – De la Filippo – al cărui stil a lăsat urme adânci în pictura sa, la fel ca stilul lui Verrocchio și Pollaiuolo – i-a rămas lui Sandro predilecția specială pentru tablouri cu Madone. – La 25 de ani își deschide propriul atelier; în prima sa operă cunoscută *Închinarea Magilor* (col. Cook) se resimte imediat influența maestrului său, precum și a stilului energic, sever al lui Mantegna¹.

La vârsta de 30 de ani Sandro încearcă să lucreze pictură murală, dar fără rezultatele dorite; continuă totuși – și, șase ani mai târziu, în biserica Ogni Santi pictează fresca *Sf. Augustin în chilia sa*, excepționala evocare a savantului teolog, lucrând. – În 1481 este invitat – cu Perugino, Ghirlandaio și alții – la Roma unde rămâne 3 ani pictând în Capela Sixtină trei mari fresce (5,70 m. pe 3,50 m.) cu subiecte biblice. În această perioadă romană pictorul va atinge maturitatea stilistică cu *tondo-ul Madonna del Magnificat*, cu cele 7 personaje de o neîntrecută frumusețe fizică; și tabloul, *San Barnaba* (ambele la Uffizi)².

După revenirea la Florența urmează alte mari opere religioase: *Madona cu rodia* (Uffizi), *Madona alăptând* (Milano, Ambrosiana), *Nativitatea mistică* (tempera pe pânză, Nat. Gall.), precum și desenele ilustrând *Divina Comedie* (păstrate în Bibl. Vaticana și Muz. din Berlin), pe care André Chastel le consideră „opera cea mai personală a lui Botticelli, după 1490”.

*

Dar Botticelli nu era un *homo religiosus*. Nu era un mistic, în genul lui Beato Angelico (și nu va deveni, decât în ultimii ani

¹ La fel ca și în alte opere din această perioadă: *Fortezza* (Uffizi), *San Sebastian* (Berlin) *Adorația Magilor* (Londra, Nat. Gall.) sau *Madonna Chigi* (Boston).

² „Acest nou tip de Madonă, tip teribil de omenesc, lipsit de bucurie, de nădejdea de bucurie, a avut totuși un succes răsunător. Această melancolie explică de ce, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, Burne Jones, Dante Gabriel Rossetti (curentul literar Prerafaelismul englez – n.n.) îl adoptă pe Botticelli ca maestru” (21).

ai vieții). Era un temperament prea neliniștit, prea agitat pentru a putea fi cu adevărat un pictor religios. A pictat, totuși, atâtea fresce și tablouri cu subiecte sacre, în care se arată a fi mai mult un om rafinat decât un om cucernic, mai mult liric decât evlavios; „se simțea îndemnat să se exprime cu predilecție prin fastul ingenuu și cadența decorativă a reprezentărilor sale sacre” (92).

Mare admirator al Antichității și pasionat cititor al poezilor clasici, pictorul a extras din mitologia antică temele celebrelor sale compoziții profane de care era ahtiată societatea florentină, cercul umaniștilor îndeosebi, și în primul rând Lorenzo Magnificul care îl admira și îl iubea. Pentru decorarea vilelor sale Botticelli a executat celebrele compoziții mitologice și alegorice – revelatoare pentru locul original, definitoriu, pe care artistul îl ocupă în pictura florentină – în care palpită ca un farmec gustul pentru grația „păgână” – aceeași ca cea din octavele lui Poliziano sau din „*Cântecele de carnaval*” ale lui Lorenzo¹. – În alegoriile sale mitologice ca și în icoanele lui de altar domină același aer de sărbătoare și de prețiozitate; dar nici în unele nici în celelalte pictorul nu dă atenție investigării naturii; de unde, diferendul său cu Leonardo, care nu putea înțelege disprețul lui Botticelli pentru peisaj.

*

De o supremă celebritate se bucură cele două binecunoscute capodopere, care marchează apogeul artei botticelliene: *Primăvara* (1477) și *Nașterea Venerei* (1483) – imagini de diafană și imaterială frumusețe, ușor învăluite de o vagă melancolie. Între aceste două date este cuprinsă perioada centrală, cea mai semnificativă a artei pictorului în căutarea – potrivit gustului umanist – a frumuseții ideale, căreia amintirea mitologiei clasice îi oferă temele figurative și armoniosul joc al

¹ Între operele mai cunoscute de acest gen sunt *Iudita cu capul lui Holofern* (Uffizi), în care jocul de lumini și umbre dau un ritm de dans și veșmintelor; *Venus și Marte* (Luvru); sau *Centaurul* (Uffizi).

liniei, precum și transparența culorii, care le conferă o inimitabilă grație muzicală. „Poate că în nici o altă operă, nici figurativă nici poetică, clasicismul Quattrocento-ului florentin n-a găsit o expresie mai înaltă și mai desăvârșită“ (96).

Frumosul pe care Botticelli vrea (și reușește mai bine ca oricine) să-l exalte este frumosul spiritual, nu fizic. Nuditatea Venerei semnifică simplitate și puritate – fără intenția expresă de a elogia nudul feminin. (În întreaga operă a lui Botticelli nudurile masculine sunt, în schimb, extrem de rare). Botticelli crează tipul de neuitat de femeie tânără în care fuzionează grația aeriană a Nimfei antice cu spiritualitatea Madonei; „și acest tip, creat din melancolie și vis, el îl întruchipează în trupurile plătând, delicate, ale evocărilor sale... Pictura sa este profund lirică și infidelă adevărului – tocmai în intenția de a exprima inexprimabilul, *deformația ideală*“ (93).

Sub raport stilistic – observă A. Chastel: „Grija de a accentua contururile, linia, îl face uneori să refacă intensitatea tonurilor și să trateze spațiul ca pe un fundal de tapiserie: aceasta este tehnica din *Primăvara* și din *Nașterea Venerei*¹. – Iar G. C. Argan: „Cu aspirația sa continuă la o transcendență cu neputință de atins, Sandro este în contrast cu siguranța formală a lui Piero“. – Berenson admiră la Botticelli „puterea liniilor de a stimula imaginația mișcării; decorația liniară; fericit când subiectul se preta singur a fi tradus în ceea ce putem numi simfonia liniară“; și rămâne cel mai mare artist al desenului liniar pe care l-a avut Europa vreodată“ (22).

*

Ultima perioadă a creației botticelliene este profund marcată de evenimentele din Florența de la sfârșitul veacului – declinul

¹ În care pictorul a imortalizat-o pe Simonetta dei Bardi – „cea mai frumoasă tânără soție din Florența“ – platonice iubită de Giuliano dei Medici, fratele lui Lorenzo, victima conjurației familiei Pazzi; tână moartă de ftizie la 23 de ani, a cărei frumusețe au cântat-o în versurile lor și Poliziano și însuși Magnificul.



Botticelli: „Madonna del Magnificat“.

politic și economic al burgheziei și primele semne ale gravei și iminentei crize religioase a Reformei.

Moartea lui Lorenzo Magnificul, prăbușirea familiei Medici, starea de spirit provocată de predicile și de martiriul fanaticului Savonarola, au determinat o cădere morală dramatică în sufletul lui Sandro – tradusă în efectele stilistice ale ultimelor opere: *Pietà* (München), *Alegoria Calomniei* (Uffizi), *Nașterea Domnului* (Nat. Gall.) sau desenele pentru ilustrarea *Divinei Comedii*; lucrări în care ritmul liniei devine nervos și fracturat, mișcarea se exasperează, lăsând să apară contraste crude de culoare. „Anxietatea, neliniștea sa spirituală pe care o transcrie în ritmica intensă și mereu întreruptă a liniei, termină prin a-și asuma un accent ascetic; dar spre deosebire de ascetismul lui Fra Angelico, ascetismul lui Botticelli nu este susținut de certitudinea credinței“ (4).

„În cele din urmă – scrie Vasari – ajungând sărac, bătrân și neputincios, și mergând în două cârji – căci nu se putea ține pe picioare – a murit bolnav și prăpădit la vârsta de 68 de ani“.

Ghirlandaio

„*Pittore senza errori*“ – îl numeau contemporanii, cu sincera admirație pentru execuția, impecabilă tehnic, a picturii lui; admirație pe care însă critica modernă exigentă (André Chastel, de pildă) a mai atenuat-o. Fapt este că, în timpul vieții, „a fost socotit drept unul dintre cei mai de seamă și mai desăvârșiți maestri, care a cules nespuse de mare cinste pentru sine, și mult folos pentru artă și pentru ai lui, ajungând să fie o adevărată încântare a vremii sale“ – ne spune Vasari; care explică și originea supranumelui pictorului: „a fost primul care a pictat acea podoabă a capului fetelor florentine care se cheamă ghirlande“.

Fiul giuvaergiului Domenico Bigardi s-a născut în 1440 și a murit (de ciumă) în 1494. Elevul lui B. Baldovinetti¹, a asimilat în curând elemente din pictura lui Andrea del Castagno, Verrocchio și Domenico Veneziano, în frescele din biserica Ognisanti, din Florența. Dar primele sale opere (remarcabile) de maturitate artistică sunt cele două fresce din domul din San Gimignano: *Moartea Sf. Fina* și *Funeraliile Sf. Fina*, de o captivantă simplitate și sinceritate emotivă. Viața sa de familie (a avut 9 copii) s-a desfășurat cu o mare sobrietate, în atelierul său din S. Gimignano; și la Roma – chemat împreună cu Rosselli, Botticelli și Perugino – unde a pictat fresce în Biblioteca Vaticana (distruse) și în Capela Sixtină. – În aceste din urmă predomină interesul artistului pentru anecdotic și pentru observarea realității, – îndeosebi în portretele unor biencunoscuți cetățeni florentini care trăiau la Roma. De aseme-



Ghirlandaio: „Adorația păstorilor“.

nea, în frescele Capelei Sassetti din S. Trinità – în care introduce aspecte din Florența timpului, stilul îmbrăcăminteii vremii și portrete ale membrilor curții și familiei Medici. Aici a pictat *Nașterea Domnului*, opera sa cea mai desăvârșită, – cu încântătorul său peisaj semănat cu arcuri triumfale ruine romane, și cu admirabilele capete de păstori închinându-se, „care emulează cu cele mai puternice reprezentări fiziognomice ale picturii flamande“ (96); tablou inspirat probabil de Hugo van der Goes, dintre lucrările căruia din Florența putea fi admirată *Nativitatea* din S. Maria Novella, celebrul „Triptic Portinari“¹.

Între 1485–90, Ghirlandaio își realizează (în colaborare cu fratele său David) marea sa operă: cele 7 fresce (cu subiecte din

¹ **Alessio Baldovinetti** (1425–99), pictor – *Bunavestire*, în San Miniato, Florența – și unul din cei mai mari reprezentanți ai artei mozaicului (a lucrat timp de câteva decenii la cupola Baptisteriului din Florența).

¹ „Cunoscut, apreciat ca portretist, Ghirlandaio a fost artistul cel mai solicitat și în această calitate de marea burghezie florentină. Faimos în acest sens este dublul portret *Bătrânul și copilul* (Luvru), – operă „de un realism extrem, aproape magic“ (58).

viața Sf. Fecioare și a lui Ioan Botezătorul, patronul Florenței) din corul¹ bisericii S. Maria Novella. Cu toate că lucrarea a fost executată cu un numeros grup de ajutoare, totuși, pictorul a știut să mențină unitatea de mare efect a ansamblului. Scenele din Sf. Scriptură sunt tratate cu episoade și adaosuri de personaje contemporane, unele celebre, cum sunt cele din grupul renumiților umaniști Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Demetrio Calcondilas și Angelo Poliziano. – „Această faimoasă operă este, fără nici o îndoială, cea mai bună pictură de interior a întregii Renașteri italiene, în care se respiră o aromă de intimitate domestică și de o severă eleganță“ (92)².

Ghirlandaio manifestă în această grandioasă operă – una din cele mai faimoase ansambluri pictorice ale întregii Renașteri – „un interes temperat pentru mișcare; tendința sa este îndreptată spre o statică monumentalitate, mediată și de operele lui Verrocchio“ (40). În acest mare ansamblu, la fel ca în opere precum scenele cu S. Fina, etc. apar limpede unele caracteristici ale artei lui Ghirlandaio. Sporirea numărului personajelor, imersiunea subiectului într-o ambianță - de clădiri și vaste panorame, aspecte cu perspective și arhitecturi, „aduc tot atâtea dovezi de virtuozitate care ne lasă rece; în timp ce, însă, spiritul nostru exultă când contemplăm unele figuri luate separat, desprinse din ambianță, sau unele scene compuse cu o grație neîntrecută“ (92).

*

Pictor „oficial“ al burgheziei florentine, Ghirlandaio n-a pictat niciodată un tablou cu destinație „privată“ (excepție

¹ Corul – în bisericile catolice – partea din absidă, din spatele altarului principal; loc rezervat cantorilor, de obicei mobilat, de-a lungul pereților, cu un rând sau două de scaune (strane) de lemn sculptate sau intarsiate.

² O pasiune analogă de a nara „cu ușurință“ și a descrie ambianța și costumele florentine ale epocii o va manifesta, în secolul următor, Andrea del Sarto.

făcând, bine înțeles, portretele individuale) – și din această cauză, în compozițiile cu subiect profan, artistul preferă să se refugieze într-un deliberat „arhaism“ tematic; fapt care îi subliniază în mod evident personalitatea esențialmente conservatoare, – chiar și în unele opere, precum ciclul din S. Maria Novella, unde adeziunea sa pare mai deschisă la aspecte sociale contemporane.

Ghirlandaio n-a fost – și n-a ținut să fie – un inovator. A fost un vulgarizator (în sensul cel mai bun al cuvântului) și un eclectic. Înțelegea să țină pasul cu interesul, cu moda zilei. „N-a ezitat să preia din ambianța artistică atâta cât îi putea servi, – fie că era vorba de viziunea spațială a lui Filippo Lippi, sau de sensibilitatea psihologică a lui Verrocchio, sau de acuta, de caracterizanta notație flamandă“ (4). Compoziția sa – observă Chastel – „este întotdeauna ingenioasă; desenul său calm posedă o mare capacitate de asimilare; fără a cădea într-o arheologie obositoare, el a știut să integreze în fundalurile sale decorative, basorelieful și motive antice“.



Ghirlandaio: „Nașterea Fecioarei“.

„Culoare luminoasă, chipuri drăguțe, o bună asemănare cu tot ce e banal, comun. Totul e atrăgător și delicios, trebuie să admitem; dar, cu excepția vreunui portret, nimic nu e semnificativ. Frescele din S. Maria Novella sunt atât de lipsite de caracter decorativ, compozițiile sunt supraîncărcate, ca paginile unui jurnal ilustrat. — Și cu toate acestea, în alte opere ca *Închinarea Magilor* (Uffizi), Ghirlandaio are un farmec inegalabil; iar câteodată în portrete, talentul său, la cea mai mare înălțime aici, se ridică de-asupra mediocrității; odată chiar, în fresca cu portretele soților Gasseti (S. Trinită), nefiind departe de geniu“ (22).

Dar, „*pittore senza errori*“, el a rămas destul de departe de neliniștele contemporanilor săi (ca Filippino Lippi, de pildă); de unde, și aspectul senin al scenelor sale bine echilibrate. „Îi lipsește, totuși, invenția poetică ce convinge“. Pictor — în definitiv — captivant, plăcut, senin, calm — „în fața lui Signorelli, Botticelli sau Filippino Lippi, Ghirlandaio face figură de prozator“ (R. Klein). — Cu toate acestea, toți elevii săi au avut ceva de învățat în atelierul său; „și nu numai pictori de mărimea unui Andrea del Sarto sau Rafael au privit cu interes unele din compozițiile sale mai sigure și mai grandioase“ (40).



Ghirlandaio: „Patru umaniști“ (detaliu).

Piero della Francesca

„Meritul de a fi transformat stilul florentin într-un stil, nu local, ci italian, și de a fi realizat complet idealul de echilibru, de claritate și de logică, fără a fi renunțat la încărcătura emotivă a goticului, îi revine lui Piero della Francesca“ (15). — „Căzut în uitare încă din secolul al XVI-lea, acela care astăzi ne apare drept cel mai mare pictor din Quattrocento...“ (36).

Fiul pantofarului Benedetto dei Franceschi, Piero della Francesca (după numele mamei sau al soției) s-a născut către 1410 (m. 1492) în Borgo a San Sepolcro, în regiunea Arezzo. La 15 ani a fost dat să învețe pictura în atelierul lui Domenico Veneziano, dar întreaga activitate și-a desfășurat-o în afara Florenței. În opera sa a suferit influența pictorilor din Siena; dar determinantă a fost întâlnirea sa cu arta energetică a lui Masaccio și cu cea a lui Paolo Uccello — „ambele atât de capabile să-l învețe să transfigureze, cu fantezia sa, structura volumelor și a spațiului“ (96).

În 1445, Confreria della Misericordia din S. Sepolcro îi comandă un poliptic (*Polittico della Misericordia*) la care a lucrat — cu intermitențe — mai bine de 10 ani; și care evidențiază ceea ce va rămâne caracteristica picturii sale: faptul că lumina e cea care construiește volumul (4). — Urmează (a doua din cele 6 mari opere pictate pe lemn, care stau pe primul plan ca importanță) *Botezul lui Iisus* (Londra, Nat. Gall.) în care spațiul „este un peisaj deschis până la orizont, plin de lumină clară și de transparență — ca la Angelico“ (4). — *Sf. Ieronim cu un credincios* (Veneția, Accad.); *Flagelația* (Urbino, Gall. Naz.) — faimoasa pictură asupra căreia vom reveni; *Madonna di Sinigaglia* (Urbino, Pal. Duc.) — operă de influență flamandă, „atât de nouă prin folosirea luminii spre a face mai intimă și mai dulce impasibila pictură a lui Piero“ (96); *Fecioara cu Pruncul*

(„Pala di Brera“) – cu sfinți, îngeri – într-o splendidă și inedită figurație – și, îngenunchiat, Federico da Montefeltro, comitentul; operă în care Piero „mută problema acordului om-natură printr-un alt acord: între om și arhitectură“ (33).

La aceste capodopere se adaugă *Portretul lui Sigismundo Malatesta* (Rimini) și cele două portrete: *Battista Sforza* și *Federico da Montefeltro* (Uffizi), cu insolitul lor *taglio* de profil și interesul evident pentru minuțioasa portretistică flamandă¹. („Operele lui Piero reflectă cunoașterea picturilor flamande și o nouă sensibilitate prin bogăția raporturilor cromatice și efectele luminii ca element unificator al compoziției“ (58). – În fine, *Flagelația* („Biciuirea lui Hristos“ (Urbino, Pal. Ducale), operă considerată „absolut perfectă și deosebit de îndrăzneță“, construită cu o implecabilă precizie matematică (în fapt, șocantă sub raport compozițional, fracturând brutal, illogic și anestetic unitatea impresiei artistice de ansamblu). „Raportul dintre cele două grupuri de persoane (pag. 39) este stabilit pe planul perspectivă al arhitecturii; figurile din primul plan sunt inserate într-un spațiu limitat, foarte limitat, în timp ce grupul din stânga, plasat în profunzime, se desfășoară într-un spațiu mai amplu; în acest fel, problema perspectivă este rezolvată în raport cu cea spațială“ (96).

*

Între 1452–59, Piero lucrează (cu intermitențe – și cu multe ajutoare) la ciclul de fresce *Legenda Crucii*, din corul bisericii San Francesco din Arezzo. Reprezentarea acestei legende medievale se transformă într-o spectaculoasă acțiune liturgică; tonul sacru al reprezentării nu privește numai solemnitatea gravă a gesturilor personajelor, ci și natura însăși, spațiul în care se mișcă figurile (58).

¹ „Încă Van Eyck crease un raport atât de îndrăzneț între figura din prim plan și un peisaj îndepărtat; dar spre deosebire de ceea ce făcea maestrul flamand, care vedea figura din trei sferturi, Piero prezintă capul din profil, pentru a conferi o mai înaltă valoare ideală volumetrică“ (96).



Piero della Francesca: „Adorația Crucii“ (detaliu).

Pe pereții laterali, diviziunea în 3 mari zone se acordă cu narațiunea. În zonele de jos sunt reprezentate două bătălii (în mari dimensiuni – fiecare de 7,60 m. pe 3,30 m.); în a doua zonă este narată vizita reginei Saba la regele Solomon; urmează scenele *Glorificarea Crucii*, *Tortura evreului*, *Visul lui Constantin*, *Dovada adevăratei Cruci*, ș.a. „Solemnitatea fermă, calmă, fabuloasă a anticilor Patriarhi; suprema, impecabila maiestate a curților reginei Saba și a lui Solomon; magia *Visului lui Constantin* – prima „nocturnă“ din pictura italiană; ritmul celor două bătălii; apoi, claritatea și limpezimea culorii care așterne o lumină matinală peste vastele peisaje și maiestosele arhitecturi; definirea netă a esențialelor forme volumetrice; proporțiile măsurate care sudează figurile cu locurile, figurile cu arhitecturile, și toate coordonate în fermitatea spațiului: în felul acesta, la Arezzo, în biserica S. Francesco, Piero ne oferea reprezentarea unei umanități impenetrabilă și eroică“ (96).

Piero exclude din narațiunea sa orice efect dramatic sau de mișcare și orice accentuare a *pathos*-ului. În cele două scene ale bățăliilor figurile sunt aproape impasibile. Însuși dinamismul mișcării este atenuat. „Nu că lui Piero i-ar lipsi – în toate compozițiile lui – simțul „mișcării“; dar pictorul surprinde întotdeauna grandioasele sale figuri și scenele lui într-un moment de *pietrificare*, – asemenea unui alt mare pictor contemporan, care îi seamănă în această soliditate și stabilitate a spiritului: Mantegna“ (92). – Nu există la Piero nici contrapunerii de lumină și umbră, – „căci lumina e spațiu, iar spațiul este omogen, nu poate avea întreruperi“; ca atare, „și volumele sunt exprimate de contururile care limitează zonele colorate – și acestea se încastrează una într-alta, ca într-o *tarsia*, ca într-o marchetărie“ (4).

Culorile lui Piero sunt pure, înalte, strălucitoare, fără nici o preocupare pentru nuanțe. Dar și între ele este valabilă legea proporțiilor. „Coloritul său, bătând spre argintiu, simțul luminii și al clarobscurului, frumusețea și exactitatea anatomiei, îndrăzneala racursiurilor, precum și fecundul său sentiment al naturii, – toate acestea apără de ariditate arta sa virilă, eroică, gavă, căreia preocupările sale teoretice îi conferă o corpozitate statuară și o imobilitate aproape spectrală“ (92). – De altminteri, „arta sa a și fost comparată cu cea a statuiilor grecești arhaice, prin calitatea impersonală și impenetrabilă a figurilor sale, prin dominarea universalului și efemerului“ (36).

*

În ultimii ani ai vieții Piero și-a pierdut vederea. S-a dedicat atunci unei activități exclusiv teoretice, speculațiilor matematice, devenind unul dintre cele mai înalte spirite italiene în care genialitatea artistică se unește cu cercetarea științifică (92). Tratatul său substanțial despre studiul perspectivei în pictură (*De prospectiva pingendi*) și de geometrie (*De quinque corporibus regularibus*) teoretizează în formule științifice ceea ce fusese intuiția sa, fundamentul activității sale artistice, contribuind și în felul acesta la afirmarea definitivă a culturii

renascentiste în afara Florenței. „El a asimilat perspectiva și i-a sesizat într-atâta calitatea geometrică, încât a condus-o la o simplificare, la o regularitate a formelor niciodată atinse înaintea lui Piero, realizând o profundă analiză a lumii exterioare cu o rigoare geometrică“ (15). – Această activitate teoretică pentru care avea o adevărată vocație („*era socotit mai meșter ca oricare altul în cunoașterea tainei corpurilor geometrice, ca și în aritmetică și geometrie*“ – confirmă Vasari) este fondată pe certitudinea unei legături intime și armonioase dintre forme între ele. „Luminist îndrăzneț, Piero este cel dintâi dintre pictorii geometri“ (36).

Acesta e Piero della Francesca. „Arta lui este, în esență, oarecum ermetică. Firea sa meditativă explică acest caracter. Tăcerea, calculul, lenta înflorire a meditației în care s-a născut, au marcat întreaga operă cu pecetea calmului și a măreției“ (36).



Piero della Francesca:
„Vizita Reginei Saba la Solomon“.

– „Umanitatea sa este taciturnă, sentimentele – indefinisabile. Izolarea de lume și contemplația aristotelică ce caracterizează personajele sale corespund idealului unei liniști senine a sufletului. Acest echilibru este o armonie reconstituită cu muzica Universului. ...Iar pictura sa, delicată și subtilă, este toată numai poezie. O poezie a luminii – pe care Marsilio Ficino o definește: „*Surâsul cerului care procede din bucuria spiritelor cerești*“ (15)¹.



Piero della Francesca: „Magdalena“ (Arezo, Dom).

¹ Pictorii prezentați anterior aparțin Școlii Quattrocento-ului toscan (cu excepția lui Gentile da Fabriano, format în ambianța școlilor din Marche și Umbria; aceasta din urmă, de influență sieneză „este în întregime o artă religioasă și senină, străină de cercetări științifice și de observații naturaliste, realiste, ai cărei artiști sunt prin excelență contemplativi și senini“ (92), – și avându-i ca principali reprezentanți pe Perugino și Pinturicchio. – După care, Școala din Padova (oraș unde au activat și Paolo Uccello, Filippo Lippi, Donatello) este reprezentată de marele Mantegna.

Melozzo da Forli

Melozzo degli Ambrosi (1438–94), născut la Forli – de unde, numele sub care a rămas, – s-a format studiind în principal operele lui Piero della Francesca (probabil că i-a fost elev direct) pe care l-a cunoscut la curtea ducală Montefeltro din Urbino, – unde Melozzo a și lucrat un timp, dând desenele pentru unele paneluri din studioul ducelui Federico (executate apoi de spaniolul Pedro Berruguete și flamandul Joos van Gent).



Melozzo da Forli: „Vizita unui umanist la Sixt IV“.

Aici a colaborat (într-o măsură greu de precizat) la cele două celebre cicluri: *Oamenii iluștri* și *Artele liberale*, dovedindu-se un fidel discipol al lui Piero – „a cărui abstractă frumusețe geometrică a atenuat-o, înlocuind-o cu forme caracterizate într-un mod decis, încadrate în compoziții solemne“ (58).

La Roma a executat remarcabilele fresce *Audiența la papa Sixt IV* din Biblioteca Vaticana și *Înălțarea*, din biserica Sfinților Apostoli (transpuse ulterior pe pânză), – „fresce de un intens colorit și o riguroasă încadratură perspectivală, în care figurile au mai puțină legătură de compoziție cu cadrul arhitectonic decât la Piero della Francesca, dar, cu toată solemnitatea atitudinilor lor, prezintă o caracterizare individuală și un sens de cordialitate umană care îi lipsesc lui Piero“ (56). – Alte două notabile lucrări sunt *S. Marco papă* și *S. Marco Evangelist* (în biserica S. Marco din Roma).

„Pentru Melozzo, figura nu e niciodată impasibilă, nu e niciodată un scop în ea însăși, ci întotdeauna un mijloc de a întrupa emoții. Iar aceste emoții sunt atât de covârșitoare, și domină orice personalitate, chiar și simpla ei conștiință, sunt anihilate, figurile devenind pure încarnări ale grandioaselor sentimente care le animă“ (22). – Cu profunda sa influență asupra Școlii Romane din Cinquecento-ul târziu, Melozzo da Forlì a fost „cel mai activ elev al lui Piero della Francesca, într-o manieră mai puțin aristocratică și mai puțin pură decât a maestrului său, care a difuzat marele stil monumental la Roma și i-a întreținut gustul și predilecția la Urbino“ (36).

Signorelli

„Luca a fost un om cu purtări foarte frumoase, sincer și cinstit cu prietenii, gata să sară în ajutorul oricui avea nevoie de el. Pentru aceste frumoase însușiri s-a bucurat totdeauna de cea mai înaltă cinstire“ – îl prezintă Vasari, ca om; iar ca artist: „Luca, pe care îl socotim a fi artistul care, prin temeinicia desenului și îndeosebi a nudurilor, ca și prin farmecul invențiilor și felul de a pune personajele în scenele pictate, le-a deschis calea spre culmile desăvârșirii celor mai mulți dintre artiștii veacului următor“.

Fiul lui Egidio di Luca Signorelli (1445–1523) și-a făcut ucenicia în *bottega* lui Piero della Francesca, pictorul care i-a comunicat „un cult arzător aproape exclusiv pentru frumusețea corpului gol, voinic, viguros, musculos. Signorelli este adevăratul precursor al lui Michelangelo. Compozițiile lui sunt un adevărat triumf al nudului, simțit ca o austeră frumusețe și forță a liniilor și ca o impetuoasă erupție a mișcării“ (92)¹. – Chiar din primele lucrări (frescele din bazilica din Loreto) este vizibilă influența lui Piero; „dar puternica energie a contururilor pentru a da o mai intensă forță de mișcare a figurii umane arată că Luca a asimilat și maniera lui Pollaiuolo“. Cu aceste date asociate cu simțul volumetric al lui Piero se constituie și se definește stilul lui Signorelli: „o forță extraordinară a limbajului care, anticipând soluțiile lui Michelangelo, ajunge la un stil

¹ Semnalarea cea mai veche a lui Luca Signorelli o găsim în *Cronaca rimata* a lui Giovanni Santi care îl prezintă ca pe unul din cei mai mari pictori ai secolului, calificându-l ca „pictor de geniu și spirit singular“. Judecata este cu atât mai pozitivă cu cât, pictor el însuși, cel care o formula era tatăl lui Rafael. (81).

deosebit de plastic și de dinamic pentru a scoate în evidență formele corpului uman“ (96)¹.

Această viziune atât de puternic originală se exprimă în opere precum *Convertirea Sf. Pavel* (Loreto), în *Testamentul și moartea lui Moise*, fresca din Capela Sixtină, remarcabilă prin vigoare și simțul compoziției; în mai binecunoscutele tablouri pe lemn din tinerețe: *Flagelația* (Brera), temă pe care pictorul o va repeta de mai multe ori (în tablouri din Uffizi, Roma, Cortona, ș.a.); în *Tăierea împrejur* (Londra) sau în faimoasa *Școala din Pan* (Berlin, distrusă). Numeroase picturi religioase având în centru figura Fecioarei, au puritatea, calmul și seninătatea Madonelor lui Fra Angelico și Perugino.

Reîntors la Roma, Luca pictează faimosul *tondo*: *Sfânta Familie* (Uffizi), „în care diverși stimuli culturali se armonizează într-o viziune uimitor de organizată, una dintre cele mai înalte expresii ale intelectualismului umanist italian“ (58). – Dar faima excepțională a lui Signorelli se datorează celor două mari cicluri pictorice: cel realizat la Monte Olivetto și îndeosebi frescele din Capela S. Brizio, a domului din Orvieto. După care, papa Iulian II îl cheamă să participe la decorarea Sălilor Vaticanului.

În cele 11 mari fresce (au rămas numai 8) din mănăstirea Monte Olivetto Maggiore, ilustrând viața Sf. Benedict și devenite repede celebre, Luca își arată adevărata măsură. Este evident aici faptul că din marele exemplu al lui Piero pictorul nu a reținut tratarea largă a spațiului, ci stilul sculptural al figurilor și sensul dramatic. În aceste opt scene, Signorelli își demonstrează toate artificiile, toate secretele regiei lui: pentru că, fără îndoială, pictura sa este teatrală. „Nu ne surprinde deci faptul că pictorul nu ezită să ia lecții de la prestigiosul maestru al spectacolului, Pinturicchio“ (4). – Ceea ce e și mai evident în opera sa cea mai importantă: frescele domului din Orvieto (a cărui decorație fusese începută de Fra Angelico).

¹ „Dar Signorelli se deosebește de maestrul său și prin mișcarea pe care o dă figurilor. De altfel, aceasta era preocuparea majoră a artei florentine în vremea lui Pollaiuolo“ (36).



Signorelli: „Flagelația lui Iisus“.

*

Decorația cupolei capelei S. Brizio este grandioasă, spectaculoasă, de mare efect scenic. Pe lângă figurile de îngeri, apostoli, martiri, patriarhi, doctori ai Bisericii, apoi figurile de poeți și filosofi antici și medievali – între care Virgiliu și Dante, care l-a inspirat pe artist în tratarea figurilor din *Purgatoriul Divinei Comedii*, – apar aici marile compoziții având ca teme „*Antichristul*“, „*Sfârșitul lumii*“, „*Învierea din morți*“ – și, pe celălalt perete din față „*Infernul*“, „*Paradisul*“ și obsedanta „*Judecată de Apoi*“. Totul impresionează până la obsesie cu adevărat dantescă: anatomiile, racursiurile, patetismul, trupurile goale contorsionate de suferință, în special impresionând asprimea, siguranța, forța de redare a unor foarte îndrăznețe

atitudinii¹. „Înalta dramaticitate a acestui ciclu pare să exprime criza idealurilor umaniste ale Renașterii; dar o criză resimțită nu ca fiind proprie fiecărui individ, ci o criză asociată mai degrabă cu destinul întregii omeniri“ (96).

Alegerea subiectelor frescelor, temperamentul artistului și stilul său esențialmente dramatic și de puternic efect teatral, totul era destinat ca opera lui Signorelli din Orvieto să aibă cel mai mare ecou în epocă. Momentul „Jubileului“ din 1500 prevestind sfârșitul lumii a creat o agitație paroxistică a superstițiilor populare privind profețiile fantastice ale Apocalipsei. Domina și psihoza recentelor evenimente politice florentine avându-l protagonist pe Savonarola, efectiv un profet. Era momentul unei grave crize a idealurilor umaniste a epocii. Încât subiectul și întreaga escatologie creștină este reprezentată cu o maximă duritate, cu accente apocaliptice – și cu intenția evidentă de a-i teroriza, de a-i îngrozi pe credincioși și de a-i convinge să creadă în profețiile adevărate, nu în cele false, mincinoase. „Suntem în ajunul marei rebeliuni luterane; și în Italia se fac tot mai insistente apelurile la religia individuală, în căutarea contactului direct cu Dumnezeu“ (4).

*

O trăsătură caracteristică – mult exagerată – a marilor sale fresce din Orvieto (dar, în mare parte, și a celor din Monte Olivetto) este abuzul de mult prea numeroasele nuduri: o agitație frenetică de gesturi și atitudini exasperate². Compozițiile lui Signorelli sunt triumful nudului, perceput ca o austeră

¹ „Signorelli a fost nu numai un precursor al lui Michelangelo ci și aproape un rival... Dar întregul său mod de a trata nudul e mai arid, simțul său pentru structură și pentru țesutul epidermei e mai slab, iar forma feminină nu îi este deloc la îndemână. Nudurile lui au o anumită gigantică robustețe, puterea de a sugera o energie primitivă“ (22).

² „Rareori probleme ale formei și ale mișcării au fost mai bine rezolvate decât de Signorelli; el însă a avut puțini urmași, poate chiar nici unul“ (22).



Signorelli: „Judecata de Apoi“ (detaliu).

frumusețe și forță a liniilor și de tumultuoasă, debordantă erupție a mișcării. „Signorelli este adevăratul precursor al lui Michelangelo în crearea unei arte toată numai nerv și elan impetuos, violent“ (92).

În concluzie: „Stilul lui Signorelli este fructul unei atente meditații asupra celor două mari componente ale artei din Italia Centrală a Quattrocento-ului: dinamismul liniar florentin și calma spațialitate luminoasă a lui Piero. Pe acestea Signorelli le amalgamează într-un prim timp în atmosfera mitului, într-o arie supraomenească impusă de ritmul strâns al compoziției; iar mai târziu, la Orvieto, în exaltarea plasticității energice a corpului omenesc, în cadrul unei compoziții puternic ritmate și viguros dramatice, care a reprezentat cel mai exact precedent al picturii lui Michelangelo“ (58)¹.

¹ O operă de Signorelli este în Muzeul de Artă din București – Sf. Augustin și Copilul (ulei pe lemn).

Perugino

„Este unul din acei artiști care își merită popularitatea pentru extraordinarul său har al grației și poeziei, și pentru intuiția cu care înțelege și susține nevoile estetice și sentimentale ale marelui public“ (92). – Definiție exactă. Dar cu unele amendamente.

Pietro Vannucci (1446–1523) zis Perugino – de la numele orașului Perugia de care este mai mult legată viața și opera sa – „era fiul unui anume Cristoforo, un om sărac din ținutul Perugiei“ (ne informează Vasari); acesta l-a dat ucenic la un modest pictor din oraș, „care, fără să fie deosebit de talentat, nutrea o mare venerație pentru artă“. Apoi, la Arezzo tânărul a fost elevul lui Piero della Francesca; iar în 1472, îl găsim la Florența, ca să învețe tehnica picturii în ulei și să studieze operele pictorilor flamanzi, foarte apreciați, sub îndrumarea lui Verrocchio.

Prima sa operă certă – după ce pictase la Perugia, în colaborare, opt admirabile panouri – este *Sf. Sebastian*, urmată de *Madona cu copilul în slavă* și *Lupta între Amor și Castitate* (toate la Luvru), ultima, pictată la Mantova, unde fusese chemat de Isabela d'Este. – Și seria lucrărilor celor mai cunoscute continuă cu *Rugăciunea pe Muntele Măslinilor* (Uffizi), cu *Magdalena* și cu *Pietà* (Pitti), cu *Fecioara între Sfinți*, – una din cele mai tipice picturi ale lui Perugino, cu obișnuita notă de melancolie visătoare, subliniată aici și de atitudinea de devotată contemplație cu care cei doi sfinți își înclină capul spre Fecioară; *Madona cu Copilul în brațe* (Fano, Pinacoteca), – tablou având predela cu cinci uimitoare scene din viața



Perugino: „Apariția Fecioarei lui S. Bernardo“.

Fecioarei; cu *Răstignirea*¹ – o capodoperă de compoziție clară și aerată.

Chemat la Roma – împreună cu pictorii Rosselli, Ghirlandai și Botticelli, pictează în Capela Sixtină monumentală frescă (5,50 m. pe 3,50 m.) *Predarea Cheilor*, cea mai importantă amplă compoziție a lui Perugino (alături de *Răstignirea*), cu șirul de 20 de personaje în prim plan în poziții contrapuse, servind ca bază pentru vederea – în fundul imaginii – unor simetrice trei arhitecturi, în care se poate percepe un ecou al perspectivei ideale a lui Piero della Francesca. – Să mai amintim, printre cele mai importante opere, și *Apariția Madonnei Sf. Bernardo* (München, Altepin.), cu armoniosul său achilibru formal cu care sunt dispuse alternativ elementele compozitive

¹ Din biserica mănăstirii benedictine Santa Maria Magdalena dei Pazzi (Florența), compoziție cu un splendid peisaj de fond, imaginat ca și cum ar fi văzut prin trei arcade, care împart întregul perete al frescei.

analoge; și în care elementele arhitecturale ale cadrului și peisajul de fond sunt dispuse în planuri succesive tot mai profunde“ (96).

Cu aceste opere începe perioada cea mai înaltă (ce va dura până spre 1550) a producției sale artistice care arată că artistul a știut profita de cele învățate la Florența de la Piero, – construindu-și un mijloc de exprimare cât se poate de original, bazat pe armonia figurilor, amplu – dacă nu și viguros – modelate, și pe o lirică intuiție a valorii spațiale și muzicale a peisajului. „Plasate în încadrări arhitectonice pe cât de armonioase pe atât de simple, sau imerse în solitara liniște a peisajului care se înfățișează în dulci modulații sub luminoasa imensitate a cerului, personajele lui Perugino, îndeosebi Madonele sale, capătă o grație inimitabilă care participă cu un miraculos echilibru la adâncă melancolie implicată în însuși ritmul spațiilor“ (96). – Acestui moment de cea mai fericită inventivitate și de un intens lirism îi aparțin (pe lângă lucrările citate) *Nașterea Domnului* (Villa Albani), *Coborârea în mormânt* (Pitti) și – cu acea sigură capacitate de a pătrunde în psihologia individuală a personajelor – unele din Madonele cele mai cunoscute, prin care pictorul crează un tip de frumusețe feminină (interpretat și ca expresia unui sentiment religios de autentic misticism)¹. – Acest tip de frumusețe feminină a fost preluat și de Rafael, elevul lui Perugino.

*

Desigur că și această puternică impresie de religiozitate a contribuit la marea popularitate (și la corelativa bogăție materială) a pictorului considerat acum cel mai valoros maestru

¹ Deși Vasari afirmă că „Piero nu era prea credincios și nu a fost cu putință să fie făcut să creadă în nemurirea sufletului; ci dimpotrivă, prin vorbe potrivite cu mintea sa neînțelegătoare, a rămas cu încăpățănare alături de calea cea bună. Toată nădejdea lui era în binefacerile hărăzite de soartă, iar pentru bani s-ar fi făcut frate și cu diavolul“.

din Italia; fapt care a făcut ca operele lui să fie foarte căutate în toată Peninsula.

În 1500, Perugino termină – servindu-se de numeroase ajutoare – decorarea *Sălii del Cambio* (a Bursei) din Perugia – unul din cele mai faimoase și armonioase ansambluri ornamentale ale Renașterii – cu figurile alegorice ale Profeților și ale Virtuților cardinale creștine, cu personaje din Antichitatea greacă și romană, cu *Tatăl ceresc*, cu *Schimbarea la față*, cu *Adorația Copilului Sfânt*; o operă ambițioasă care trebuia să arate că „desăvârșirea se poate obține armonizând virtuțile anticilor cu credința în Hristos“.

Și aici, ca în ansamblul operei, „tipurile umane ale lui Perugino sunt constante (sau aproape); constante sunt și tipurile de sentimente care se exprimă în figuri, – în deosebi în stările de extaz, de contemplație, de devoțiune. În felul acesta, arta devine nu numai revelație dogmatică, ci și o demonstrație și o divulgare a adevărurilor credinței. Poate că tocmai acest empirism care face din artă un instrument didactic, de învățământ dogmatic l-a iritat pe Botticelli, și l-a împins spre o artă idealistică“ (4). – Pentru că, într-adevăr: arta lui Perugino vrea să fie pragmatică, instrumentală, facilă; și de această facilitate, Perugino a abuzat.

*

După 1500 – când artistul împlinea 54 de ani – în creația lui Perugino urmează o perioadă de decadență. Vizibilă, de altfel, și în *Lupta dintre Amor și Castitate* (Luvru) pictat în 1505 pentru



Perugino: „Maria Magdalena“.

Isabela d'Este. Armonia figurilor și a compoziției se degradează în sentimentalism: cererea comitenților prea mare îl face pe pictor să repete mereu tema, formula, figurile, subiectul, maniera, atitudinile personajelor: adeseori și a Madonelor. Totul îl face pe artist să se imite pe sine însuși. „Pictorul cedează „unei anumite lenevii mintale“; împins mai mult de dorința de câștig decât de inspirație adeseori se repetă, lucrează într-un mod manierat, se pierde în simetrii mecanice, în scheme de atelier, în expresii și atitudini plictisite și dulcege“ (96). Miraculosul echilibru de dinainte al momentelor sale cele mai bune i-au adus pericolul sentimentalismului (aproape) fad.

Din acest moment, Florența și Roma îl consideră un artist perimat. Desenatorul corect, atent, delicat și atât de abil în tușeu, bun clarobscurist, creator de tipuri de îngeri, de sfinți, de Madone care inspiră bunătate, blândețe și iubire; inventatorul de armonioase scheme constructive, feminin și muzical, întotdeauna sobru și cu măsură, străin de geniul vehement care tulbură și te îndepărtează; dotat cu un farmec ușor și binevoitor; el care a dăruit lumii un tip incontestabil de frumusețe religioasă, „care a plasmuit sufletul de efeb al tânărului Rafael“ (92), – acel Perugino nu mai strălucește ca odinioară. Florența și Roma îl consideră acum un artist depășit.



Perugino:
„Adorația
Copilului Iisus“.

Pinturicchio

„Este greu de imaginat un artist mai puțin influențat de umanism și de marea artă“ – îl definește André Chastel, corect dar totuși, prea sever.

Bernardo de Betto (1454–1513) zis Pinturicchio – „pictor mediocru“ – a fost elevul și colaboratorul lui Perugino, de a



Pinturicchio: „Hristos pe cruce“.

căruia influență se resimte pictura sa; dar în tinerețe a fost influențat, prin contact direct, și de Benozzo Gozzoli. „El va prelungi până în secolul al XVI-lea gustul pentru o artă fastuoasă, cu mult aur, pitorească“ (36).

Primele lucrări executate, în parte, cu maestrul său sunt micile panouri cu *Minunile Sf. Bernard din Siena* (Muz. din Perugia), lucrări care prin strălucirea culorilor, presupune o pregătire inițială de miniaturist. Din 1481 va lucra împreună cu Perugino la decorarea cu fresce în Capela Sixtină – și de atunci Roma va rămâne, timp de 15 ani centrul principal al activității lui. Astfel pictează fresce la S. Maria Maggiore, S. Maria del Popolo, palatul Belvedere; iar între 1486–89 va decora biserica Aracoeli cu fresce din viața Sf. Bernardino, operele sale cele mai bune (p. 226). Și tot la Roma, papa Alexandru VI Borgia – care avea o prețuire deosebită pentru bogata, elevata și puțin cam picanta pictură a lui Pinturicchio – îi încredințează decorarea apartamentelor Borgia din Vatican cu picturi care, asemenea celor ale sale din Capela Sixtină, se disting prin somptuozitatea culorilor corespunzând gustului spaniol al comitentului, prin grandioarea încadrării și limpedele adevăr uman al unor portrete – Lucrezia Borgia, Cesare Borgia și altor membrii ai familiei.

În 1502 Pinturicchio se stabilește definitiv la Siena. Aici realizează cartonul pentru *Fortuna*, una din scenele intarsiate în marmură (56 la număr, lucrate de 40 de artiști) din pavimentul domului, – cea mai faimoasă compoziție figurativă pavimentală a Renașterii. – În sala mare rectangulară (intrarea din nava stângă) a bibliotecii eruditului umanist papa Pius II (Enea Silvio Piccolomini) artistul a pictat 10 mari fresce cu scene din viața papei, unul din ciclurile pictorice de mare popularitate și opera principală a pictorului. Aici stilul său este curgător și foarte puțin problematic, se simte influența lui Perugino, cu sugestii și din Botticelli; ca Perugino, își aliniază și el marile figuri în primul plan, cu alte grupuri mai îndepărtate sugerează distanța, dar figurile lui formează grupuri mai înghesuite și mai animate. Tipurile însă sunt infinit mai variate decât ale lui Perugino;

tipuri pe care pictorul le animă și le individualizează, unul câte unul, cu o curiozitate care îl face să înșire, să plaseze în peisaj un întreg repertoriu de plante exotice. – „Pictorul ia, fără prejudecată, tot ce îi poate servi ca să își realizeze spectacolul propriei sale picturi: nu numai de la Perugino, ci și de la Signorelli și Ghirlandaio“ (4).

*

„Pinturicchio este un nepuizabil pictor în frescă și, ca Gozzoli, un narator plin de strălucire și de bucurie, dar cu un sentiment mai ingenuu și cu o decorativitate mai exterioară... Dar bucuria tinerească și proaspăta strălucire fac să se uite lipsa de soliditate și uneori de relief, lipsa de corectitudine a perspectivei și a desenului“ (92). – Vocația lui o constituie farmecul agreabil, vioiciunea scenelor, a expresiei, a atitudinilor personajelor, chiar și în detrimentul unor calități mai serioase, cum e cazul în scenele din Biblioteca Piccolomini; în care, de pildă, pictorul se arată a fi prea atras de obiceiul său de a nu lăsa spații goale în picturile lui: și în acest obicei decoratorul impenitent este mereu prezent.

„Pictor plăcut, dotat cu un pronunțat simț decorativ și o facilă vână narativă având, în vremea sa, un succes superior meritelor efective, care sunt cele de fastuos și grațios decorator, rareori – ca la Siena – capabil să dea unitate spațială compozițiilor sale“ (58). Stilul său curgător, ductil, ușor și foarte puțin problematic, este gata să recepteze și să aplice orice sugestie¹.

Primul care a observat că artistul „s-a bucurat de o faimă

¹ „Operele sale târzii, luate serios în considerație, sunt toate zorzoane și pictură de moravuri, o întoarcere la cea mai slabă artă umbriană a secolului... Ca pictură de figuri, ele n-ar putea fi mai proaste decât sunt. Nici un personaj nu stă singur în picioare, nici un corp nu are consistență... – Și totuși, ele au un farmec de netăgăduit. Ele sunt măcar perfecte ca decorație arhitectonică. Pinturicchio a fost un mare compozitor de spațiu“ (22).

mult mai mare decât meritele sale“ a fost Vasari. – Aprecierea este puțin aspră; căci totuși, opere ca *Răstignirea* (p. 223), *Funeraliile S. Bernardino*, frescele din Apartamentele Borgia și încă alte câteva picturi, vor continua, cu dreptate, să fie gustate și admirate, – într-un cuvânt: să-și merite popularitatea. Căci Pinturicchio „este, fără îndoială, cel mai *laic* pictor al vremii sale; singurul care s-a preocupat numai de ceea ce pictura poate oferi ochilor“ (4).



Pinturicchio: „Întoarcerea lui Ulise“.

Mantegna

„A fost poate singurul artist din vremea sa care s-a inspirat direct și permanent din fragmente de sculpturi antice, găsite în Italia sau aduse din Grecia. Prin intermediul său mai cu seamă, lumea germanică – și în primul rând Dürer – va descoperi Italia, Antichitatea și Renașterea“ (36).

Născut (1431) într-o familie modestă – tatăl său era tâmplar într-o comună din provincia Padova – Andrea Mantegna a fost dat să învețe meseria în atelierul pictorului Squarcione¹ – care l-a și adoptat – și unde s-a format privind cu pasiune fragmentele de sculpturi antice adunate de maestrul său, în același timp studiind operele artiștilor toscani, îndeosebi Donatello. Caracterul egocentric, dur, impulsiv al lui Squarcione l-a făcut să îl părăsească și, la 24 de ani, este înscris în breasla pictorilor padovani. Tot în 1445 execută un poliptic și începe să picteze frescele – excepționale – în capela Orvetari din biserica padovana a Eremitanilor²; în care „apare apelul pictorului la perspectiva toscanelor și energica definiție plastică a fiecărui element al compoziției – și totul concurează la evocarea unei lumi îndepărtate și incoruptibile, populată de o omenire eroică, inspirată de un pasionat entuziasm și de o viziune mitică a Antichității“ (58). Este chemat să execute câteva portrete la

¹ **Francesco Squarcione** (1397–1468), un fost croitor care la 30 de ani și-a descoperit vocația de pictor. Proprietar ale unei *bottega* în care a adunat antichități și desene executate în călătoriile sale din Grecia și sudul Italiei, este considerat șeful școlii padovane din sec. XV. Singura sa operă atestată: *Polipticul lui Lazăr* (Brera) dar și alte două lucrări apar legate încă de gustul goticului internațional.

² Distruse (cu excepția a două scene, și aceste deteriorate) în bombardamentul aerian din 1944.

Ferrara, „unde admiră măsura intelectuală a lui Piero della Francesca și lenticulara precizie descriptivă a lui Rogier van der Weiden“ (85).

După frescele din capela Orvetari, Mantegna este deja un pictor faimos și foarte solicitat. Activitatea sa se împarte între Padova (lucrări azi în muzeele din Neapole, New York, Brera, Boston) și Veneția, unde execută *Moartea Fecioarei*, o mare compoziție, tradusă apoi în mozaic (biserica S. Marco). În mod deosebit strânge legături cu mediul artistic venețian, în special – cu reciproce influențe rezultate – cu Giovanni și Gentile Bellini (cu sora căroră se căsătorește).

Prima perioadă a creației lui Mantegna se încheie cu renumitul, grandiosul tablou de altar *S. Zeno*, din biserica omonimă (Verona). Evident în această operă este „un exasperat plasticism, un spirit de reînviere clasică, o căutare de efecte scenografice și de precizie descriptivă“ (96)¹.

În acești ani Mantegna este invitat de Ludovico Gonzaga, ca pictor al Curții lui; după repetate insistențe ale marchizului, Mantegna acceptă și se transferă, stabil, la Mantova. În 1471 începe decorarea faimoasei *Camera degli sposi*, la care lucrează trei ani, – una din celebrele temple ale artei Renașterii italiene. „Nu există un tablou de familie mai renumit ca această *Cameră a soților*, de mii de ori imitată, niciodată însă egalată“ (21). Totul aici – arhitectura, pictura scenelor și personajelor, decorația bogată, de-a dreptul invadentă, contribuie să creeze, într-un spațiu de circa 30 m.p., un ansamblu de un încântător efect. Subiectul este evocarea unor evenimente din viața familiei marchizului. Pe doi pereți opuși – fiecare cu o lungime de 8 m. și o înălțime de 6 m. – se desfășoară scene a căror reprezentare are scopul eternizării memoriei iluștrilor mecenai Gonzaga. Personajele nu apar într-o viziune solemnă, într-o perspectivă

¹ „Deși a fost pictor de Curte vreme de aproape o jumătate de secol, totuși nu s-a arătat niciodată ca atare – cu excepția portretelor din *Camera soților*. Și deși pictor de mistere creștine, el trădează un slab sentiment creștin“ (22).



Mantegna: „Marchizul Gonzaga și fiul său, Cardinal“.

umanistă, ci în viața de fiecare zi. Fresca mai amplă evocă momentul primirii de către marchiz a scrisorii de la Vatican anunțând promovarea fiului Francesco în demnitatea de cardinal. – Subiectul continuă cu alte două fresce mai mici: *Întâlnirea marchizului cu fiul cardinal*, alta descriind un grup de palefrenieri, servitori, cai, ogari, pregătindu-se pentru o vânătoare. Decorul încăperii se completează cu alte fresce, mici, și cu tavanul, cu o scenă¹ foarte ingenios pictată în *trompe-*

¹ „Pentru prima dată un pictor izbutește să dea iluzia că a străpuns plafonul, iluzia că privește cu adevărat albastru cerului. Este triumful perspectivei și al racursului“ (21).

l'oeil: „o asemenea viziune scenografică deschide calea lui Bramante și Correggio, iar prin intermediul lui Veronese, va ajunge la Tintoretto. Un tip de perspectivă care depășește sentimentul spațiului întâlnit la pictorii toscani“ (36).

Această sală, – *Camera soților* – în întregime organizată de Mantegna, este celebra capodoperă a sa. Aici „viziunea pictorului este amplă și luminoasă, cu largi suprafețe de culoare. Tonul său narativ este exprimat din plin, destins, armonios, solemn, scandat în ritmuri simple și maiestuoase“ (85). Pentru prima dată într-o compoziție vastă Mantegna găsește o clasicitate monumentală în însăși dimensiunea vieții contemporane.

*

Mantegna a rămas toată viața un excepțional pasionat al Antichității (deși n-a ajuns să vadă Roma decât la vârsta de aproape 60 de ani). „Nimeni mai mult ca el n-a contribuit la crearea legendei unei Renașteri care copiază Antichitatea“. Într-adevăr, „personajele sale seamănă cu niște statui și se înrudesesc cu cele ale lui Piero della Francesca. Pictorului îi place să umple spațiul de care dispune. În bucuria sa de a picta el acumulează detaliile în asemenea cantitate încât frescele sale sunt lipsite de aer. Fapt mai grav, este că în unele rare cazuri, aceste detalii, încărcând compoziția, strică unitatea stilistică“ (21).

Mantegna este inegalabil în reconstituirile arheologice (deși nu disprețuiește deloc nici realitățile în mijlocul cărora trăiește). A fost marele „anticar“ al Quattrocento-ului. A pus la punct un întreg sistem de ornamente ieșite direct din reliefurile și medaliile greco-romane. Încă din operele sale de tinerețe Mantegna manifestă un spirit subtil și intelectualist. Pictorul își aglomerează operele cu fragmente de sculpturi, arcuri de triumf în ruină, temple cu basoreliefuri desmembrate și deteriorate, cu frize și capitelluri printre care figurile vii apar stranii și dezorientate, nelalocul lor, stinghere. – Pictorul descrie cu minuțiozitate îmbrăcămintea în stil antic a personajelor, cu o drapare care aderă pe corp și lasă să se întrezărească structura anatomică; sau armura soldaților, cu platoșe, coifuri, încălțări, descrise cu o precizie de arheolog.



Mantegna: „Judecarea Sf. Giacomo“.

Mantegna este primul mare „clasicist“ din istoria picturii¹. Această pasiune se concretizează și în cele 9 tablouri în tempera pe pânză: *Triumful lui Cezar* (Hampton Court). Sau *Parnasul* și

¹ „Cunoștea oral Antichitatea de la umaniștii padovani. I-a pictat ca și cum ar fi fost de marmură, niciodată altfel decât statuari în atitudine, procesionali în mers, asemeni unor zei în privire și în gesturi. Nici un subiect, în nici un moment (în afară de portrete) nu a scăpat acestui proces de romanizare. – A tratat și subiecte religioase (*Răstignirea*, *Circumcizia*, *Înălțarea*) ca pe niște pretexte pentru descrierea lumii antice. Nu i se poate reproșa de a fi romanizat creștinismul, așa cum nu i se poate reproșa lui Rafael de a fi elenizat ebraismul (22).

Triumful vieții (Luvru), pictate la Mantova, pentru studioul Isabelei d'Este. Sau picturile monocrome *Samson și Dalila* și *Triumful lui Scipio* (Londra, Nat. Gall.), – „creații de cea mai înaltă forță dramatică în aspra și turmentată modelare a corpurilor, în disonanțele dramatice, în exasperata accentuare a efectelor plastice și iluzionistice“ (58). – Capodopera picturii sale de șevalet cu temă religioasă este *Răstignirea* (Luvru). – „În tragismul finalității *Răstignirii* lui Mantegna nu există nici o speranță; dar este prezentă, în intensitatea durerii, o profundă structură emoțională a umanității noi care străbate orice mărturie solemnă a istoriei trecutului, în puritatea formelor și răceala voită a culorilor“ (11).

Mantegna a fost și arhitect și sculptor; dar gloria lui este legată, pe lângă pictură, și de gravura în aramă, prin care a dominat imaginația timpului. „Cu cele 7 piese autografe care au rămas, Mantegna s-a afirmat ca un gravor ale cărui opere n-au echivalent decât în Dürer și Rembrandt“ (2)¹.

Influența lui Mantegna a fost considerabilă. Școala ferrareză (pentru curtea familiei d'Este au lucrat Pisanello, Jacopo Bellini, Rogier van der Weiden și tânărul Mantegna) se poate considera – cu pictorii Cosmé Tura, Francesco de Cossa, Ercole de Roberti – o emanație directă a lui. – Școala venetă și școala lombardă, deși mai net autonome, abundă în sugestiile lui. – Timp de o jumătate de secol, influența sa iradiază în toată cultura artistică a Italiei Septentrionale (care era mai deschisă influenței Franței și Germaniei decât Florenței). „Prin intermediul său – mai cu seamă lumea germanică, și în primul rând Dürer – va descoperi Italia, Antichitatea și Renașterea“ (36).

¹ Iar cu oribilul chip de coșmar – citat ca un perfect exemplu de racursi, – „cu îndrăznețul racursi *Cristos mort* (Brera), Mantegna a creat o figurație care, de la Tintoretto la Rembrandt, a rămas tipică în viitor: anunță naturalismul secolului al XVI-lea și anticipează noile direcții ale viziunii moderne“ (P. d'Ancona).



Mantegna: „Pala di S. Zeno“ (detaliu).

*

În încheierea Quattrocento-ului, pictura Renașterii italiene se va afirma strălucit cu începuturile școlii venețiene – care balansează între stilul giottesco (în amurg în Padova vecină) maniera hieratică bizantină (întreținută de contactele Veneției cu Orientul mediteranean) și goticul de nuanță germană. – Pictorii reprezentativi ai acestei faze: Pisanello, Crivelli, Antonella da Messina, familia Bellini și Carpaccio.

Pisanello

„Pictor solicitat și disputat de Curțile cele mai rafinate din Italia și pictorul predilect al poezilor și umaniștilor. Cercul său era format din principii, oameni bogați și intelectuali“ (134).

Antonio Pisano, zis Pisanello (pentru că tatăl său era un fabricant și negustor de textile din Pisa) s-a născut în acest oraș (1395–1455). Dar de tânăr a venit la Verona¹, care pe-atunci era un important centru de cultură „gotică“, reprezentată aici de Gentile da Fabriano, căruia i-a fost elev. Acesta i-a sugestionat tonul rafinat al operelor sale; dar Pisanello a știut să fuzioneze gustul idealizat, feeric, de basm al „goticului internațional“ curtean cu o percepție realistă, foarte apropiată de intuițiile Renașterii (96). – Mare „vagabond“, a cutreierat toată viața pe la multe curți ale marilor seniori (din Pavia, Ferrara, Milano, Rimini, Verona, Mantova, Cesena, Napoli) a căror ambianță i-a influențat concepția și i-a determinat stilul. – Încă de la vârsta de 20 de ani intră în serviciul Serenissimei, pictând fresce în Palatul Ducal (distruse).

La Roma, a continuat și finalizat frescele din S. Giovanni în Laterano – catedrala Romei – lăsate neterminate de Gentile. La Florența vizita și contempla îndelung frescele din Capella Brancacci, ale lui Masolino și Masaccio; cele ale lui Fra Angelico din mănăstirea San Marco, primele opere ale lui Donatello, biserica S. Lorenzo, capela dei Pazzi, și cupola domului S. Maria del Fiore.

¹ Ucenicia și-a făcut-o în atelierul pictorului **Stefano da Verona** (1374–1438), cel care a introdus la Verona stilul „gotic internațional“. – Opere notabile: *Închinarea Magilor* (Brera), sau capodopera *Madona din grădina cu trandafiri* (Muz. din Verona).

Pisanello era un temperament artistic obiectiv: un pictor al observației directe, care acumula tot timpul în atelierul său schițe, desene în peniță, făcând însemnări zilnice, pe care le folosea apoi în compozițiile sale. „El detaliază cu aceeași precizie febrilă și pe același plan, animalele, florile, oamenii, arhitecturile extravagante, cu detalii vii, asemenea miniaturilor flamande“. În același timp și cu aceleași mijloace, „el traduce visurile cavaleriești și fantastice ale sfârșitului de Ev Mediu, cu o imaginație capricioasă și romanescă“ (75).

La enormul său succes repurtat la Curțile senioriale a contribuit, fără îndoială, și faptul că frumoasa sa cultură umanistă era modernă, fără a fi revoluționară; el a reînnoit formele fără a le deregla fondul, fără a le perturba structurile. Este un foarte atent investigator al naturii în toate aspectele și manifestările ei; și un tehnician multilateral, la fel de talentat ca pictor cât și ca medalier. Un inovator, dar nu un revoluționar. „Pisanello construiește, dar nu inventează. Anumite părți, din opera lui sunt un adevărat triumf al rafinamentului gotic. În prima sa mare lucrare, în *S. Giorgio și prințesa din Trebizonda* (Verona) pictorul renunță la unitatea ansamblului, și a ritmului, de dragul de a inventaria lucruri prețioase într-un spațiu prea înghesuit și aglomerat, fără să-și pună problema spațialității, ca inovatorii florentini“ (4).

Este și cazul cu totul remarcabilelor sale desene pe



Pisanello: „Genevra“.

sarcofage cu figuri mitologice, — „dar în care Pisanello dă o interpretare denaturată a clasicității, reinventată în cheie gotică de același caracter curtean“ (134). Lumea lui este o lume strălucită, fabuloasă, întotdeauna o lume neliniștită, rafinată și decadentă: lumea seniorilor Evului Mediu târziu“ (58).

*

Opera lui Pisanello o cunoaștem doar parțial. Principalele lucrări de șevalet: *Sf. Benedict în penitență* (Poldi Pezzoli), încântătoarea *Madona cu prepelița* (Museo di Castelvecchio) și *Madona cu Sf. Anton și Sf. George* (Luvru) — o adevărată paradă mondenă în care Pisanello a fost definit „ultimul garderobier de Curte, care inventariază nu numai costumele, ci și pieptănăturile doamnelor și harnașamentele cailor“ (R. Longhi).

Lucrarea cea mai cunoscută, capodopera sa este celebra frescă din biserica Sf. Anastasia (Verona) *Plecarea Sf. George* cunoscută și cu titlul *Sf. George eliberează pe prințesa din Trebizonda*. Este ultima rămasă din complexul de lucrări descris de Vasari. „Este lucrarea unde repertoriul lui Pisanello apare complet: arhitecturile de fantezie, figuri de mongoli, crupa unui cal; și — cu o elegantă, delicată, admirabilă precizie a profilului — o nobilă doamnă îmbrăcată la marea modă a Curților“ (36). — În ansamblu, opera este, de altfel, lipsită de unitate compozițională. Sf. George este, mai mult decât un sfânt, un „cavaler răătăcitor“, ca eroii exaltați de maeștri bretoni. O subtilă melancolie îi face impenetrabili pe interpreții acestor legende, izolându-i pe fiecare în propria sa solitudine. Totul este învăluit aici într-o rarefiată atmosferă bolnavă a civilizației gotice în amurgul ei“ (96)¹.

¹ Dintre cele 7 picturi cunoscute ale lui Pisanello, 6 sunt în mod evident opere „de Curte“. Frescele din S. Anastasia — cu ceremonii cavalierești, scene de vânatoare, veșminte de gală, cai superbi, înalte doamne nobile — arată „cât de departe era pictorul de a simți adevărata inspirație a Renașterii. — Preocupările sale s-au redus la dorința de a introduce cât mai multă materie pitorească, fără nici o considerație față de exigențele subiectului“ (22).

În fine, celebrele, binecunoscutele portete: *Lionello d'Este* (Bergamo), *Portretul unui tânăr* (Bergamo), *Portretul unui gentilom* (Genova) și o capodoperă a genului: *Principesa Ginevra d'Este* (Luvru). — Iar cu medalia Împăratului bizantin *Ioan VIII Paleolog* și cu cea a ducelui *Sigismundo Malatesta*, „Pisanello s-a afirmat — prin delicatețea reliefului, precizia contururilor, individualizarea personajelor, și eleganta (deși viguroasă) individualizare a elementelor figurate pe verso — cel mai mare dintre medalierii tuturor timpurilor“ (96).



Pisanello: „Lionello d'Este“.

Pisanello, „reprezentant al prețiozității gotice, dar care a știut să depășească manierismul curtean și să facă dintr-o caligrafie de forme, minuțios analizate, baza unui stil“ (36) este ultimul și fără îndoială, cel mai strălucit reprezentant italian al stilului de curte care cucerise întreaga Europa gotică la sfârșitul secolului al XIV-lea“ (75)¹.

¹ Talentul pictorului era într-adevăr excepțional, recunoscut ca atare cu admirație nereținută: „În privința desenului el era egal cu frații Van Eyck; iar în pictură le era cu prea puțin inferior. Dacă n-ar fi fost influența Florenței și, într-un grad mai mic, cea a Antichității, este de presupus că arta lui Pisanello n-ar fi pierit, așa cum s-a întâmplat, fără a avea nici o înrăurire“ (22).

Antonello da Messina

Antonello da Messina (1430–79), fiul lui Giovanni d'Antoni, meșter-sculptor în marmură (*marmoraio*) din Messina, s-a format la Napoli, în atelierul lui Colantonio, cel mai cunoscut pictor napolitan din secolul al XV-lea. Orașul era un animat loc de convergență între artiști și opere de artă iberice, provenșale, burgunde și flamande. Însuși regele Alfonso de Aragon posedă o frumoasă colecție de pictură flamandă (chiar și un Van Eyck original) pe care pictorii locali – cu siguranță că și tânărul ucenic al lui Colantonio – o puteau vizita.

În această ambianță artistică net flamandă Antonello devine un entuziast admirator al acestor nordici. (De aici, legenda, neîntemeiată, lansată de Vasari, despre o pretinsă vizită a pictorului nostru în Flandra, unde l-ar fi cunoscut pe Van Eyck și noutatea „senzațională” a picturii în ulei). Pe la 23–24 de ani pleacă la Milano unde se întâlnește (se crede) cu confratele flamand Petrus Christus, discipolul lui Jan van Eyck, a cărui pictură îl impresionează. („Însuși definirea spațiului și a luminii vine de la Petrus Christus” – observă A. Chastel). Contactul direct cu arta flamandă a fost decisiv pentru cariera lui; *Bunavestire* (Washington, Nat. Gall. of Art) de pildă, este inspirată dintr-un tablou cu acest subiect al maestrului flamand. – Din această perioadă datează *Răstignirea*, – azi, în Muzeul Brukenthal, – în care influența flamandă se simte în realismul puternic al scenei și al figurilor, precum și în organizarea spațială; aici, ca și în alte lucrări, – îndeosebi în *Sf. Ieronim* (Londra, Nat. Gall.).

În anii 1474–75 pictorul se află la Veneția (unde „Antonello a fost iubit și răsfățat de magnificii gentilomi din acest oraș” – referă Vasari), și unde „Signoria i-a încredințat executarea câtorva scene pentru palat” (Palatul Dogilor – dar neatestat do-



Antonello da Messina: „S. Girolamo în studio”.

cumentar). – În această scurtă perioadă venețiană Antonello a beneficiat de influența îndeosebi a lui Giovanni Bellini, fără însă a-i modifica substanțial propriul stil; în același timp Antonello a exercitat, el, o notabilă influență asupra mai multor artiști venețieni (între care Giov. Bellini însuși, Carpaccio, Cima da Conegliano¹ sau Alvise Vivarini). „Geniala invenție, noutatea,

¹ Cima da Conegliano (1439–1518), pictor venețian, a cărui „manieră rămâne tot timpul uimitor de calmă, cu inflexiuni rustice interesante și o anumită tendință spre solemnitate, maniera sa asociază fermitatea lui Mantegna cu dulcea scandare a lui Giovanni Bellini, pe care uneori îl urmează foarte îndeaproape” (36). – „Viziunea lui

contribuția esențială ce caracterizează definitiv stilul său, a fost de a fuziona acea viziune obiectivă și realistă flamandă, cu forma italiană și cu noua spațialitate perspectivă“ (58).

*

În 1476 Antonello se afla la Milano (iar apoi, din nou în Sicilia, până în 1479, când a murit, la Messina) în calitate de pictor-portretist al Curții ducelui Galleazo Visconti; aici a realizat câteva portrete, dintre care mai cunoscut este al condotierului Trivulzio, *Portret de bărbat* (Torino, Museo Civico).

De-alungul scurtei sale vieți geniul lui Antonello s-a manifestat și printr-o lungă și remarcabilă serie de lucrări (numărul, restrâns, al celor care unanim i se atribuie este de aproximativ 32), între care portretul este genul care îl reprezintă cu autoritate: *Portretul condotierului* (Luvru), *Portretul unui tânăr* (Berlin) și în mod deosebit *Portretul unui necunoscut* (Londra, – probabil un autoportret), – în timp ce fermecătoarea interpretare a Fecioarei Maria: *Annunziata* (Palermo) cu expresia intens meditativă și limbajul mâinilor, se înscrie în seria celorlalte capodopere ale artistului. – „În aceste portrete, acuta definiție fizionomică și psihologică a personajelor capătă o valoare aproape monumentală; departe de orice realism direct, imediat, această definiție se transfigurează într-o ideală puritate de forme“ (58). – Mai modeste daruri psihologice trădează Antonello în subiectele sacre, – interesat fiind pictorul mai mult de masă și de lumină; precum și de imitația exclusiv a adevărului. „Capetele lui Hristos, de pildă, sunt extrem de puternice și de expresive, – dar prozaice“ (92).

(incluzând și peisajele în culori luminoase – n.n.) se menține întotdeauna fidelă unei reprezentări limpezi și senine de un extraordinar echilibru și armonie a formei și expresiei“ (58). – Op. *Fecioara cu Pruncul* (Luvru), *Toma necredinciosul* (Nat. Gall., Londra), *Madonna*, *S. Ioan Botezătorul*, *Maria Magdalena* (Luvru), etc.



Antonello da Messina: „Fecioara Bunevestiri“.

*

Antonello stăpânește perfect cei trei termeni ai reprezentării picturale renescentiste: volumul, spațiul și lumina. În *Răstignirea* (Sibiu, Muz. Bruckenthal) crează o armonie perfectă între peisaj și personaje. În *Sf. Ieronim în chilia sa* (Londra, Nat. Gall.) reprezentarea se rezolvă într-un magnific efect de perspectivă a interiorului. „În acest sens, obiectul căutării lui este corelația dintre lumină, perspectivă și figură. Intensitatea luminii este atât de puternică încât reliefurile violente ale formelor aproape că îl anunță pe Caravaggio. – Ca urmare forța inspirației expresioniste în care lumina joacă acest rol are această consecință, se vede în tema lucrării *Ecce Homo* (Genova, Gal. Spaniolă), care l-a fascinat în mod vădit: a făcut din această operă însăși, imaginea durerii, conferind suferinței umane trăsături imuabile“ (36).

În timpul sejurului său venețian, Antonello a pictat *Pietà* (Muz. Correr) – „introducând la Veneția o delicată și rafinată sensibilitate cromatică, și care îl va face până și pe Giov. Bellini să abandoneze modurile lui Mantegna și să accepte sugestiile picturii antonelliene“ (96). – Privită numai în cadrul artei italiene, „opera lui Antonello a jucat rolul de pivot între școlile artistice cele mai distanțate geografic, din Sicilia sudică până în Veneția nordică“; în același cadru privit rolul istoric pe care l-a avut artistul, acesta a constatat în faptul că el „a grăbit evoluția tabloului de șevalet în ulei pe panou mobil, modern prin excelență, oferind experiența sa Veneției într-un moment în care pictura își căuta calea“ (94).

Adevărata ereditate a lui Antonello – cel mai mare difuzor al stilului flamand în Italia – au preluat-o Gentile și Giovanni Bellini, care au știut să accepte lumina picturii lui. „În această funcție istorică de intermediar între cultura figurativă a Italiei Meridionale, saturată de experiențe flamande, și cea încă bogată în spirit gotic și bizantin a Veneției, constă semnul prodigios al măreției lui Antonello“ (96).



Antonello: *Pietà*.

Crivelli

Venețianul Carlo Crivelli (c. 1420 – după 1494), deși nu este considerat un artist de primă mărime, reprezintă însă un moment particular, semnificativ în peisajul picturii Renașterii italiene ce nu poate fi omis.



Crivelli: „Bunavestire“.

Format în mediul lui Vivarini, în prolifică sa producție artistică se pot identifica aspecte stilistice multiple și diverse, – de la influența toscană în definirea limpede a volumelor până la îndepărtata derivație bizantină în bogata somptuozitate a culorii și în extrema sa sensibilitate decorativă. Madonele lui Crivelli, cu fața ovală, palide și austere sunt înveșmântate în mantii de stofă prețioasă și încărcate de aur și perle, înconjurare de ghirlande de flori și fructe. Desenul pictorului este adesea aspru și tăios, proporțiile nu sunt totdeauna respectate, – dar culoarea lui Crivelli e limpede și pură ca smaltul japonez... În principalele sale opere – *Fecioara cu Pruncul pe tron* (Brera), *Bunavestire* (Londra, Nat. Gall.), – reprodusă aci: una din cele mai tulburătoare și poetice viziuni ale artei italiene (92), – *Madona cu Copilul* (Metropolitan, New York), *Pietà* (Boston), *Maria Magdalena* (Amsterdam) și, printre primele, *Polipticul domului din Ascoli* (cele 13 piese, regrupate sub numele *Retablul Demidoff* – Londra, Nat. Gall.) – remarcabilă și definitorie este insistența asupra unor forme și materiale luxoase, și gustul pentru arabescuri, pietre prețioase, ghirlande bogate de fructe, tratate în culori vii. „Eleganța și distincția sunt avantajate de o anume exagerare expresivă a formulelor gotice în ultimă înflorire, – în timp ce bizantinismul ornamentelor se asociază, în mod paradoxal, cu modernitatea“ (36).

Arta de o mare popularitate (dar și de o certă complexitate a expresiei) a lui Crivelli este „delicată și prețioasă în culori, ciudată și fantastică în motive ornamentale, capabilă de subtilități în execuție la limita capriciosului, dar și de a crea imagini de solemn și emoționant dramatism“ (58)¹.

¹ Locul semnificativ pe care îl ocupă, valoarea și originalitatea sa constă în a fi găsit o formulă de succes: „un tip de frumusețe „curteană“, dar în fond tardo-gotică – în costume elegante, gesturi marcate, culori vii, un artizanat somptuos și rafinat“ – observă G. C. Argan. „Un fenomen ce interesează mai ales ca semnul formării și difuzării unei culturi figurative minore și provinciale“.

Cei trei Bellini

Florența era dăruită cu geniul liniei; Veneția, cu geniul fascinant al culorii. Arta venețiană din Cinquecento a fost atât de esențialmente picturală, încât acest caracter s-a impus și arhitecturii și sculpturii (98). – „Dintre școlile italiene de pictură, cea venețiană exercită asupra majorității iubitorilor de artă cea mai puternică și durabilă atracție; în timp ce, la Florența, pictorii nu păreau a fi în stare și nici dornici de a face cu adevărat populară arta lor. Numai la Veneția pictura a rămas ceea ce fusese peste tot în Italia din timpurile cele mai vechi: limba comună a întregii mase a poporului“. La Veneția, arta era populară și laică prin vocație. „În general, venețienii erau prea puțin credincioși, și în consecință, nu aveau de ce să țină la acele



Gentile Bellini: „Portretul lui Mahomed II“.

picturi care să îi îndemne la pocăință și evlavie. Ei preferau picturi plăcut colorate, care să le evoce acel mod de viață pe care îl îndrăgeau cel mai mult: petrecerile rafinate, plimbările la țară, sau dulcile vise ale tinereții“ (22).

*

Celebra familie venețiană de pictori – compusă din Jacopo (tatăl) și cei doi fii, Gentile și Giovanni Bellini, – a ilustrat cu înalt prestigiu și importante consecințe viața cultural-artistică a Veneției din Quattrocento. – Cealaltă familie care domina viața artistică a Veneției la aceeași dată era cea a pictorului Vivarini (Bartolomeo, Alvise, Antonio), fundamental legată, însă, de formele și prețiozitățile goticului final.

Jacopo Bellini (1400–71) s-a format în atelierul – care mai păstra încă gustul pentru „goticul înflorat“ – lui Gentile da Fabriano; căruia i-a fost atât de devotat încât și-a botezat unul din copii cu prenumele maestrului; iar până în 1430, semnându-și lucrările: *Discipulus Gentili Fabriano*. – Împreună cu Gentile da Fabriano a pictat, la Verona, fresce în catedrala orașului. A fost chemat apoi la Ferrara, la curtea ducală d'Este; iar la Padova a executat – împreună cu cei doi fii – fresce în Cappella Gattamelata.

În dorința de a se debarasa de reminiscențele „goticului internațional“ și de a-și însuși noile tendințe ale timpului, a studiat cu entuziasm opere antice (la Padova, Brescia, etc.), – printre altele și în vederea numeroaselor comenzi primite pentru monumente funerare. Schițele și desenele din această perioadă (azi la Luvru și British Museum) sunt copii după opere antice, dar și cercetări proprii privind compoziția în spațiu. În același timp privind și creația proprie, pictorul fiind fascinat de problemele perspectivice.

Multe din operele lui Jacopo s-au pierdut sau au fost distruse de incendiu; Printre cele care s-au păstrat sunt remarcabilele sale Madone; de pildă *Madona și Copilul* (Uffizi) în care frontalitatea imaginii arată derivația sa bizantină, dominată însă de sentimentul uman profund care o animă, – ceea ce indică aban-



Giovanni Bellini: „Pala din San Giobbe“.

donarea tradiției gotice și adeziunea artistului la căutările privind problemele perspectivei, – O valoare cu totul deosebită au desenele lui, pe care le considera de obicei lucrări duse până la capăt, împlinite, ca și cum ar fi vrut să demonstreze – în contradicție cu tezele florentine – că desenul nu este doar o idee *a priori*, ci punctul de plecare al tuturor artelor, nu doar rațiunea primă a tuturor tehnicilor, ci mai degrabă ultima, cea mai rafinată și mai intelectuală dintre tehnicile artistice (4). – „Adevărata măreție a lui Jacopo constă în aceste cele mai prețuite reprezentări, de un realism liric și de o imediatitate vibrantă, care îl apropie de marii ilustratori din toate timpurile, –

de la Pisanello la miniaturiștii flamanzi, la Dürer și la japonezul Hokusai“ (92)¹.

*

Gentile Bellini (1429–1507) a fost ucenicul și apoi colaboratorul tatălui său. Prima sa lucrare semnată este fresca înfățișând pe *Dogele Francesco Foscari* (azi, la Accademia, Veneția). Următoarele lui fresce au decorat *Scuola Grande di S. Marco*² și Sala Marelui Consiliu din Palatul Ducal, – toate însă distruse de incendiul din 1577. – În calitate sa de pictor-portretist oficial al Serenissimei l-a pictat pe împăratul Frederic III în vizita la Veneția, fapt care i-a adus titlul de cavaler și conte palatin. În aceeași calitate a fost trimis în misiune la Constantinopol la curtea lui Mahomed II, căruia i-a făcut celebrul portret (Nat. Gall. Londra) precum și alte câteva lucrări executate în timpul acestei misiuni, – cu care ocazie sultanul i-a acordat și înaltul titlu de bei.

Pânzele care s-au păstrat din Palatul Ducal (*Procesiune în Piața S. Marco*, *Miracolul Crucii la Podul S. Lorenzo*, *Tămăduirea miraculoasă a lui Pietro de Lodovici*, și alte câteva) care se remarcă printr-o perfectă claritate a narațiunii subiectului și reprezentării mulțimii, au în primul rând meritul unei înalte caligrafii grafice. Din punct de vedere coloristic, pictura lui Gen-

¹ Ultimele opere îl arată pe Jacopo Bellini – între care celebra *Coborâre în Infern* (Muzeul din Padova) – încadrat în noua direcție, de acord cu gustul renascentist al artiștilor ca Mantegna – și ca cei doi fii ai săi, Gentile și Giovanni.

² „*Scuole*“ erau numite societățile de binefacere și de ajutor reciproc, aparținând unor congregații, care îi solicitau pe maeștri ce lucraseră la Palatul Dogilor să picteze și sălile de întrunire din sediile, palatele lor. Astfel de „școli“ venețiene erau menite să-și glorifice sfinții patroni și să le evoce faptele (*Scuola di S. Giorgio*, *di S. Stefano*, *di S. Marco*, etc. – La *Scuola di San Rocco* Tintoretto a pictat, timp de 23 de ani, un ciclu imens de opere). – „Acele *scuole* sunt extrem de importante întrucât conțin tot ce ne-a rămas să ne facem o idee despre pictura din Palatul Dogilor, distrus de foc în 1576“ (22).



Giovanni Bellini: „Pietà“.

tile, deși palidă, estompată, are totuși o reală forță de sugestie formală. Pictorul a încercat în opera sa să se pună la curent cu noile probleme și rezolvări ale perspectivismului, cu slabe rezultate însă. Totuși, efortul său i-a servit „pentru a se elibera de manierisme, să-și facă mai sensibilă și mai determinantă linia, mai subtilă și mai transparentă culoarea, mai ales în portretele sale – atât de delicate încât pot fi comparate cu vechii pictori chinezi, cu persianii și cu Holbein“ (P. Longhi).

Gentile Bellini a fost și un rafinat „vedutist“, pictor de „vederi“, de panorame arhitectonice și citadine (gen în care vor excela, în secolul următor, pictorii venețieni Canaletto sau Francesco Guardi) – „și poate că tocmai acesta este aspectul cel mai original al activității sale: acela de a putea fi considerat un îndepărtat precursor al „vedutismului“ (4)¹.

*

„Giovanni Bellini este primul mare pictor venețian prin care

¹ „Gentile a adus, prin ambianța „orientală“ și viziunea exotică, gustul pentru pitoresc. Adică tot ceea ce, vreme de mai bine de două secole, va hrăni arta venețiană“ (36).

pictura venețiană își face intrarea triumfală în Istoria Artei. El aduce un element nou: atmosfera fluidă și apăsătoare a Veneției, voluptatea de a exista care se va manifesta prin căutarea culorii. Portretele se numără printre cele mai frumoase care există. Capodopera psihologică și picturală: portretul *Dogele Leonardo Loredan*. Cea mai frumoasă și personală cucerire care face din Gianbellino strămoșul picturii venețiene este peisajul (21).

Giovanni Bellini (1430–1516) – alintat, fiind cel mai mic dintre frați, cu prenumele la forma diminutivală: „Giambellino“, pe care i l-a păstrat și posteritatea – este și cel mai talentat membru al familiei. S-a format sub influența lui Mantegna, iar mai târziu, și a lui Antonello da Messina – „care a avut o importanță fundamentală, ajutându-l să depășească dilema dintre sentiment și adevăr, dintre natura reală și metafizică“. A început prin a rezista „aspectelor mondene și sociale ale goticului târziu și apoi, repede, a adoptat aspra esențialitate și consistența plastică a desenului lui Mantegna“ (4) – care se va căsători cu sora lui. L-a întrecut pe fratele său (mai mare cu un an) în bogăția resurselor pictorice și în profunzimea sentimentului: „Gentile e un strălucit cronicar, Giovanni e un duios și emoționant poet. Culorile lui cântă într-o gamă muzicală caldă, bogată și voluptuoasă. Formele în pictura sa au plinătatea generoasă a unei inspirații transfiguratoare, un farmec nou de armonie și de forță“ (92). – Dar, sensibil la noutățile apărute în arta sa și asimilându-le, Giovanni, plecând de la Mantegna ajunge la Giorgione: „aviditatea și severitatea cumnatului său se va îndulci – și ampla viziune spațială a lui Mantegna se va transforma, la Giambellino, într-o nouă intuiție a spațiului-lumină, prin exemplul lui Antonello“ (36).

Lunga sa carieră artistică – a trăit 86 de ani – a făcut din Giovanni Bellini figura dominantă a picturii venețiene din jumătatea a doua a secolului al XV-lea. Stilul său s-a conturat lent, începând cu mici icoane de altar, prin încântătoare sale Madone, cu coloritul lor deschis și cu cerul luminos, amintind întrucâtva icoanele bizantine. Influența cumnatului său va fi evidentă încă din *Madonna* (Muz. Berlin) și *Schimbarea la față*



Giovanni Bellini: „Dogele Leonardo Loredan“.

(Muz. Correr); dar în curând, după o apropiere de arta lui Piero della Francesca, „noua sa sensibilitate la valoarea lirică a luminii va atenua cu o supremă prospețime ereditatea aspră a plasticismului lui Mantegna“ (96) – în peste o sută de *Madonne*, *Rugăciunea pe Muntele Măslinilor*, *Sângele lui Hristos* (ambele la Londra, Nat. Gall.) în *Madona cu patru Sfinți* (S. Zaccaria, Veneția) – scenă de o profundă reculegere, într-o atmosferă sugestivă de clarobscur, încadrată într-o absidă care conferă compoziției o solemnă monumentalitate; sau capodopera sa cea mai patetic expresivă: *Pietà* (Brera)¹.

Asemenea lui Mantegna sau Perugino, și Giambellino a fost

¹ „Incendiul din 1577 a distrus cea mai mare parte a tablourilor profane ale lui Giovanni, care se găseau atunci în Palatul Dogilor, și astăzi nu-l mai cunoaștem decât ca pictor religios“ (36).

invitat să picteze câteva lucrări cu subiecte mitologice pentru studioul Isabelei d'Este. Portrete a pictat foarte rar; dar *Dogele Leonardo Loredan* (Nat. Gall.), în care construcția portretului răspunde obișnuitelor canoane ale sculpturii timpului, este o remarcabilă capodoperă a portretisticii renascentiste¹.

„Mai mult decât delicatul echilibru între realitate și poezie, și mai mult decât delicatețea înăscută a firii sale contemplative, ceea ce face din Giambellino un pictor profund inovator în istoria picturii venețiene și italiene, este prezența în tablourile lui a unei anumite atmosfere care învăluie persoane și lucruri ca element vital și care dă naștere sentimentului culorii și luminii. Pornind de la Mantegna și absorbind partea cea mai vie și care îi era congenială a operei lui Piero della Francesca și Antonello da Messina, el a fost unul din creatorii noii concepții integral pictorice care va triumfa cu Giorgione și Tițian“ (96).



Perugino: „Apollo și Marsias“.

¹ Dincolo însă de asonanțele stilistice, picturile lui Giovanni se îndepărtează de vehemența epică a lui Mantegna, printr-o intonație mai înaltă și mai dureroasă a reprezentării, și printr-un raport intim emoțional care leagă figurile de peisajul vast, dominat de o religioasă tăcere“ (58).

Carpaccio

Pictorul care, fără să fie o stea de chiar prima mărime pe firmamentul artei italiene, a contribuit mult la prestigiul Veneției, a fost Vittore Carpaccio (1455–1525). „Mult timp critica l-a considerat mai ales un pictor-narator facil, un fel de Ghirlandaio venețian dar mai colorat, creatorul unei picturi „de gen“, atentă mai mult la lucruri decât la idei“ (4).

Cultura sa figurativă s-a format studiind operele lui Giovanni Bellini și Antonello da Messina. Producția sa este foarte bogată. Preferința sa merge spre istorisirea unor legende miraculoase, – faimos fiind ciclul de 8 tablouri, evocând *Viața Sf. Ursula* (Veneția, Accademia), – „în care sensibilitatea sa narativă știe să conducă firul acțiunii într-o riguroasă viziune de ansamblu – chiar și când scena reprezentată este fărâmițată în atâtea episoade separate, – cu o forță descriptivă necunoscută până atunci în pictura venețiană“ (96).



Carpaccio: „Sf. Ieronim în studio“.

Aceste calități se confirmă și în alte tablouri-legende, – al *Sf. Ștefan în mijlocul orientalilor* (Berlin), al *Sf. Rocco* (Bergamo) al *Martiriului celor zece mii* (Veneția, Accad.), în care sunt introduse numeroase figuri de contemporani, – dar și în binecunoscutul său tablou *Două curtezane* (Muz. Còrrer, Veneția). Toate aceste opere (și în general arta sa) vădesc un simț deosebit pentru formele bogate și culorile calde, dar reținute: o lume de culoare chihlimbarului.

*

Pictura lui Carpaccio nu este o pictură de meditație sau de confesiune, ci de *comunicare*; și care nu vrea altceva decât să *povestească* istorii miraculoase (p. 59). Pentru Carpaccio, pictura nu trebuie să *învețe*, nici să filosofeze; nu trebuie să născocească, să imagineze, să plăsmuiască fantasmagorii, ci pur și simplu să *evoce*, să *vadă* și să comunice privitorului ceea ce vede. Căci în pictura lui nu există nici basm, nici vis, nici alegorie¹.

Reprezentarea faptelor povestite de Carpaccio revelează o bogăție nepuizabilă de invenții narrative și formule, – „cu o uimitoare intensitate cromatică și acorduri tonale, care par a fi în perfectă sintonie cu arta lui Giorgione“. – Carpaccio are și un accentuat gust al pitorescului: totul este la el fast, serbare, cortegii, veșminte multicolore. – „Acest decor de elemente arhitecturale face din opera sa un incomparabil album venețian. La răscrucea de veac a anului 1500, Carpaccio a lăsat cea mai complexă imagine poetică a Veneției“ (58).

Fra Bartolomeo

La Florența, influența lui Leonardo da Vinci s-a făcut simțită în mod deosebit prin operele celor doi pictori considerați cei mai mari colorști ai școlii florentine: Andrea del Sarto și Bartolomeo di Pagolo del Fattorino (1472–1517).

Bartolomeo (sau Baccio) supranumit della Porta s-a format ca pictor cu Cosimo Rosselli¹. La 25 de ani, profund afectat de sfârșitul tragic al bunului său prieten Savonarola (cărui îi și făcuse de mai multe ori portretul) se călugărește, intrând în Ordinul Dominican și renunțând să mai picteze o perioadă de 6 ani. Clausturat în mănăstirea S. Marco din Florența – unde a executat și câteva fresce – a pictat în tot restul vieții numai sfinți și Madone. Când în 1504 revine la pictură, execută o serie de icoane de altar (subiectele mai frecvent repetate sunt *Sf. Familie* și *Pietà*) „în care interpretează perfect exigențele lui Savonarola privind arta sacră: compoziție simplă și solemnă, gesturi calme, atitudini liniștite, culori atenuate“ (58). Lucrările mai cunoscute sunt: *Madonna cu Sfinți*, *Învierea lui Hristos*, *Coborârea în mormânt* (toate la Pitti), *Căsătoria S. Caterina*, *Noli me tangere*, *Drumul spre Emans* (toate la Luvru), un grup de tablouri pentru S. Marco, un altul pentru biserici din Lucca, ș.a.

În timpul unei călătorii la Roma, impresionat profund de arta titanică a lui Michelangelo și de cartonul *Bătăliei de la An-*

¹ „Carpaccio are talentul unui pictor de gen și în acest sens el este primul maestru italian“. Pictura sa se deosebește însă de pictura de gen olandeză, care este mult mai democratică și de o calitate picturală mult mai rafinată (22).

¹ Cosimo Rosselli (1439–1507), elevul lui Benozzo Gozzoli și unul din cei mai activi specialiști florentini în icoane de altar (*S. Ana, Fecioara și Pruncul* – Berlin; *Bunavestire* – Luvru, etc., în maniera maestrului său) și fresce în care apar ecouri flamande. A participat (chemat împreună cu Ghirlandaio, Botticelli, ș.a.) la decorarea cu fresce a Capelei Sixtine. „Nu este o figură importantă, ci un bun vulgarizator, cu un stil calm și limpede“ (36).



Fra Bartolomeo: „Hristos și Magdalena“.

ghiari a lui Leonardo, va căuta de-acum încolo să realizeze în operele lui – și folosind un colorit venețian asimilat în timpul unei călătorii la Veneția – un compromis între pozițiile antitetice ale acestor doi mari maeștri, – „o fuziune perfectă a reliefului michelangiolesc cu *sfumato*-ul vincian. Între florentini, el este primul care crează atmosfere blânde, delicate și învăluitoare... Figurile lui, în care strălucește o senină noblețe sunt aproape toate maiestuoase și grandioase, înveșmântate cu sobrietate și delicatețe“ (92). – Asemenea lui Beato Angelico în urmă cu un secol, Fra Bartolomeo are programul de a-i păstra artei o finalitate și funcționalitate religioasă. „Nu renunță la limbajul pictoric curent: caz tipic de „modernism“, urmărind să reînnoiască forma păstrând substanța tradiției... *Sfumato*-ul leonardesc și vigoarea plastică michelangiolescă servesc să dea

figurilor sacre solemnitate și noblețe în atitudini... Imaginile sale au o maximă forță de sugestie: tabloul în fața căruia poporul se roagă nu e obiectul, ci instrumentul de cult. – În acest sens, pictura lui Fra Bartolomeo – în sine, slabă ca problematică, – este una din rădăcinile manierismului florentin“ (4)¹.



Andrea del Sarto: „Lucreția, soția pictorului“.

¹ „Fra Bartolomeo a fost un magnific desenator. Pe baza unui stil atenuat de *sfumato*, dar deschis unor largi raporturi spațiale și permițând figurilor să fie simetrice în grupuri armonioase și cumpănite, a încercat, printre primii, o sinteză a noilor aspirații; aparține în felul acesta Renașterii mature a cărei difuzare și popularizare o reprezintă cam rece, în slujba unei arte de devoțiune“ (36).

Andrea del Sarto

„Iată-ne ajunși la minunatul Andrea del Sarto, prin care natura și arta au arătat, la un loc, tot ceea ce poate să săvârșească pictura slujindu-se de desen, de colorit și de fantezie“ – îl prezintă entuziastul Vasari pe acest foarte popular pictor¹. – Dar și critica modernă este de acord că „alături de Rafael și Leonardo, este reprezentantul cel mai semnificativ al clasicismului florentin“ (36).

Tatăl lui Andrea d'Agnolo (1486–1531) era croitorul (ital. *sarto*) Agnolo Vannucchi di Francesco, și care, fiind și giuvaergiu, l-a inițiat în această artă; după care, Andrea și-a făcut ucenicia în *bottega* lui Piero di Cosimo². Ca formație artistică – „de la Leonardo a căpătat gustul pentru „sfumato“, de la Rafael a învățat modulele compozitive inspirate de un simț al măreției calme; în timp ce a suferit și influența gigantismului lui Michelangelo“ (96).

¹ Și Vasari continuă: „O oarecare lipsă de îndrăzneală precum și firea sa simplă și umilă nu au lăsat niciodată să se vadă la el un avânt înflăcărat, sau acea mândrie care, adaogată celorlalte însușiri ale sale, ar fi făcut din el un pictor cu adevărat dumnezeiesc“.

² Piero di Lorenzo, zis „di Cosimo“ (1462–1521), personaj extravagant prin fantezia sa macabră, „temperament neliniștit, și-a cucerit prin bizareriile sale o solidă reputație de ciudățenie și mizantropie... A fost influențat rând pe rând de Pollaiuolo, Leonardo, Rafael, Signorelli și modelele flamande; și cu toate acestea este unul din maeștrii cei mai originali ai școlii florentine, prin simțul naturii, prin intimitatea sentimentelor, prin căutările sale de culoare. A avut o predilecție pentru teme evocatoare și puțin tulburi ale mitologiei... Capodopera sa: *Venus, Marte și Amor adormit* (Berlin) este plină de delicioase detalii de animale, de flori, de fluturi, situate într-un peisaj de vis“ (36).



Andrea del Sarto: „Madonna delle Arpie“.

După o călătorie la Roma și alta la Veneția, într-un sejur de un an în Franța (1518–19) la curtea lui Francisc I execută un portret al Delfinului și o *Pietà* (Luvru). Reîntors la Florența, pictează o mare frescă istorică *Tributul lui Cezar* (în vila din Poggio a Caiano); precum și capodopera – o culme a artei pictorului: *Coborârea în mormânt* (Pitti), care arată cu câtă originalitate știuse artistul să fuzioneze aporturile pe care le-a extras din cultura sa artistică, atât de compozită și de complexă.

Primele lui opere sunt admirabilele fresce pe care le-a executat în *chiostro*, curtea interioară a mănăstirii *Annunziata* din Florența, reprezentând scene din viața Sf. Benizzi, în care tânărul pictor multiplică portrete suave, ingenioase compoziții și peisaje pline de poezie. Întreaga sa operă are un caracter prevalent narativ, – exemplul cel mai semnificativ fiind *Cina cea de taină* (Mănăstirea S. Salvi). *Nașterea Fecioarei* (mân.

Annunziata) este o originală reelaborare a *sfumato*-ului leonardesc și a compozițiilor în piramidă ale lui Rafael, care amintesc și Sibilele lui Michelangelo din Capela Sixtină, – capodopera sa în absolut este *Madona harpiilor* (Uffizi)¹. – „Cea mai nobilă Madonă din Florența“ (Wölflin). Este cea mai cunoscută în lume operă a sa, o capodoperă de calm și echilibru, cu un fel de reținere conștientă care o distinge, de pildă, de *Madona Sixtină* a lui Rafael.

Andrea este și unul din remarcabilii portretiști florentini ai epocii clasice. Geniul său melancolic se complăce a exprima o tainică tristețe în frumoasele sale figuri feminine, care emană și un aer aristocratic de decepție. Situându-se în punctul culminant al maturității Renașterii, opera este, sub raportul formei, atât de perfectă încât apare „*senza errori*“ (cum spune Vasari); „revelând, în mixtura de formalism roman, delicatețea de *sfumato* leonardesc, luminozitatea de colorit venețian, un fond de criză care o face să treacă în manierism“ (58)¹.

*

Andrea del Sarto – „ca artist n-a fost dăruit cu un profund sentiment al semnificativului. – Astfel, sacrificând continuu, întâi semnificația spirituală și apoi pe cea materială, în beneficiul pozei și a draperiilor, Andrea avea să piardă orice sentiment al esențialului în artă. – Dar, să ne amintim că, în pofida tuturor defectelor sale, Andrea a pictat singura *Cina cea de taină* la care poți privi cu plăcere după cea a lui Leonardo“ (22).

În pictura lui Andrea del Sarto se disting trei straturi care corespund celor trei date istorice ale lui. „Este un moment arhitectonic, rafaelesc, în care se fixează raportul dintre spațiul imaginii și spațiul-ambient al spectatorului. Este un moment sculptoric, michelangeloesc, în care imaginea este dată de concretețea sa plastică și volumetrică. Este, în fine, un moment

¹ Numită astfel pentru că pe soclul pe care Fecioara tronează asemenea unei statui, sunt figurate aceste animale fantastice mitologice.

pictoric, leonardesc, sau al animației luministice și coloristice a formei“ (4).

Prin această căutare a unui frumos, nu obiectiv, imuabil, etern, ci subiectiv și schimbător, pictura lui Andrea del Sarto are cel puțin un punct de tangență cu pictura lui Correggio. – Prin toate asemenea calități, arta lui a avut o influență indiscutabilă asupra unui mare număr de artiști, atrași de eleganța și grația sa (36).



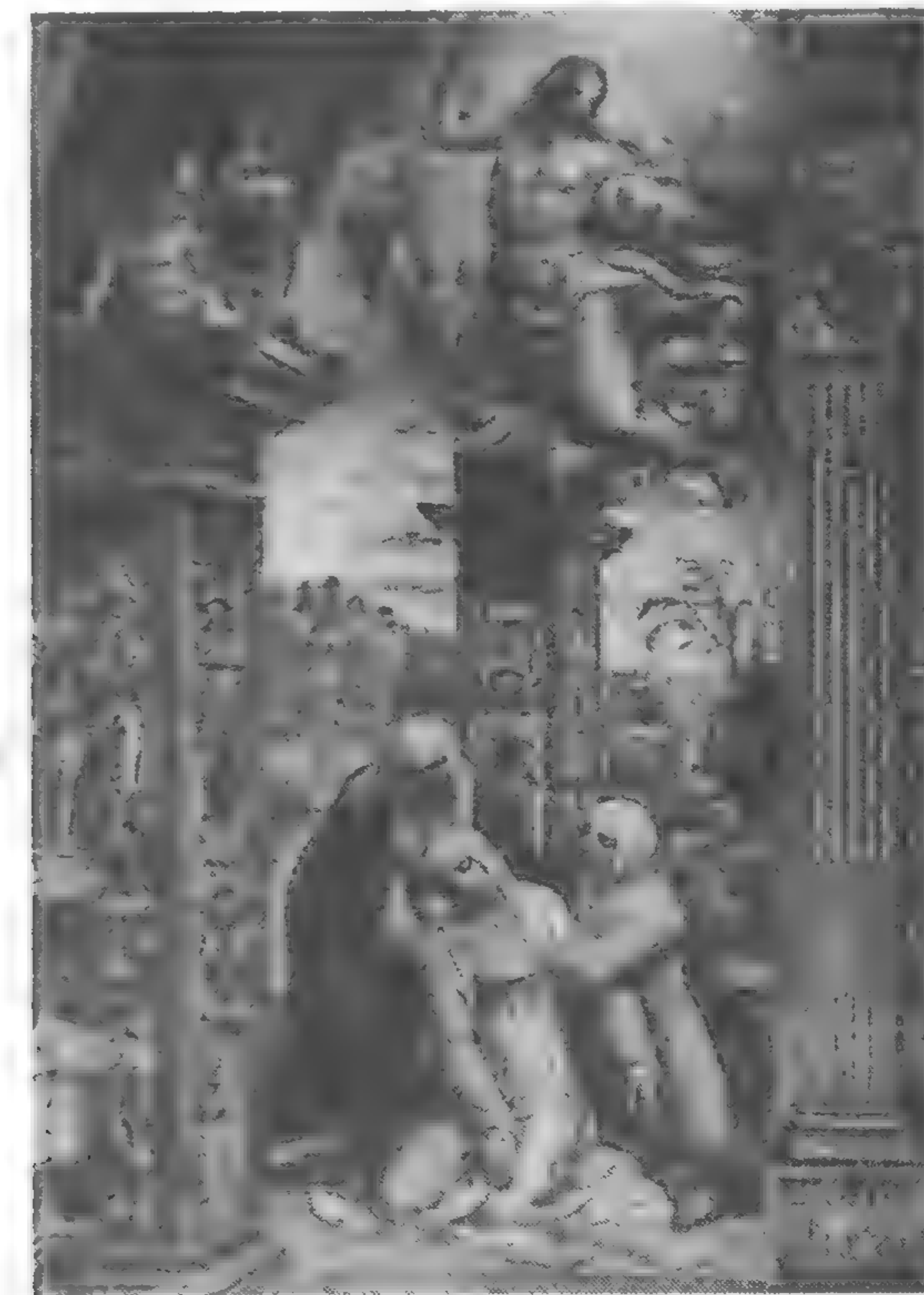
Andrea del Sarto: „Coborârea în mormânt“.

Sodoma

„Este un pictor facil care învață, repede, din operele lui Signorelli și mai ales Perugino, secretul retoricii figurative, a picturii patetice, – și care se servește din plin de efectul *sfumato*-ului și de frumosul melancolic al lui Leonardo“ (4).

Giovanni Antonio Bazzi (1477–1549) zis Sodoma¹ din Vercelli (în apropiere de Torino) unde și-a început ucenicia, continuată apoi la Milano², prima parte a activității fiind marcată de forme picturale piemonteze și lombarde; după care, în 1501 mutându-se la Siena – centrul principal al activității lui – se va plasa sub influența lui Perugino și Signorelli. La mănăstirea Monte Oliveto din apropiere pictează 31 de fresce – continuând ciclul *Viața Sf. Benedict*, început de Signorelli – care va rămâne opera sa reprezentativă; „în care farmecul execuției se îmbină cu frumusețea culorii, cu subtilitatea luminii, cu gingășia chipurilor și cu un deosebit de poetic simț al peisajului, într-un stil foarte apropiat de cel al lui Rafael, dar care uneori suferă și de o anumită prețiozitate“ (20).

În 1510 se află la Roma pentru a colabora la decorarea Sălii Semnăturii din Vatican și a picta la Vila Farnese – „cu un remarcabil gust decorativ și cu un simț al senzualității păgâne“ (96) – celebra frescă de mare efect decorativ: *Nunta lui Alexandru cu Roxana* (p. 47) – „o viziune a lumii păgâne festive, joviale și rafinate, cu un admirabil simț al frumuseții formei, ce dovedește influența lui Rafael“. – Pe lângă alte fresce



Sodoma: „Sf. Caterina primește stigmatul“.

(în Siena, Volterra, Pisa) Sodoma a pictat numeroase tablouri de șevalet în care dă o interpretare personală *sfumato*-ului leonardesc, ca *Nașterea Domnului*, *Sfânta familie*, *Adorația Magilor*, *Coborârea în mormânt* (Siena), *Alegoria iubirii* (Luvru) și celebrul *Sf. Sebastian* (p. 35), de o grație ușor efeminată, – „una din cele mai perfecte reprezentări a tinereții virile“ (92).

Pictor deosebit de fecund, narator foarte agreabil, copleșit de farmecul lui Rafael, Sodoma se situează printre manieristii de extracție rafaelescă, distingându-se printr-un insistent patetism de facil efect sentimental (58). Arta lui a exercitat o influență decisivă pentru destinul picturii seneze din Cinquecento, deschizând-o, indirect, la modurile lui Leonardo și Rafael (96)¹.

¹ În Cinquecento – secolul „giganților“ – Școala lombardă și Școala florentină îi vedeau alături de Leonardo pe Bernardino Luini, Sodoma, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, distinsul Bronzino; iar în Piemont, pe Gaudenzio Ferrari. – Școala romană este dominată de Rafael (cu discipolii săi Giulio Romano și Giulio Clovio) și de Michelangelo, cu imitatorii săi mai notabili: Daniele da Volterra și Giorgio Vasari.

¹ Poreclă atribuită, probabil, pentru practica pederastiei, comportament, nereprobabil însă în epocă.

² „Devine foarte curând imitator al lui Leonardo, al cărui simț pentru clarobscur, Sodoma îi dă o versiune îndulcită“ (58). – S-ar putea ca la Milano să fi lucrat cu Leonardo, a cărui artă l-a înrăurit adânc (20).

Giorgione

În secolul al XVI-lea, statul cel mai puternic, mai bogat, mai orgolios al Italiei, era Veneția. „Fiica fericitei sale patrii, pictura Veneției celebrează orgoliul dominației sale, bucuria de viață, și poezia corpului omenesc. Nici o problemă a acestei viziuni. Problema stilistică, la Veneția este mult mai puțin tiranică decât la Florența sau la Roma. Artiștii venețieni se mulțumesc să facă să curgă aurul și purpura peste sărbătoarea variată a simțurilor; temperamentul lor privilegiat rezolvă triumfal singura lor preocupare: exprimarea fastului și-a luminii. Cât privește drama, se poate spune că intră în pictura venețiană (capabilă de o lirică melancolie) numai ca un ingredient de frumusețe violentă, ca o senzualitate în plus, care însă lasă liber și senin spiritului“ (92).

Elementele acestui produs generos al spiritului uman sunt vizibile încă din pictura lui Carpaccio și a lui Giovanni Bellini, – pentru a „exploda“ în toată strălucirea lor în pictura lui Giorgione.

„Tot ceea ce a avut pictura venețiană – din jurul anului 1500 – mai subtil, mai insinuant, mai „muzical“, trebuie raportat la puternica personalitate a lui Giorgione. El este acela care a precizat și orientat în mod durabil înclinația pictorilor din Lagună către tonalitate și atmosferă“ (36). – „Sufletul plin de voluptate și strălucire a Veneției s-a exprimat pentru prima dată în întregime prin personalitatea complicată, complexă și profundă a lui Giorgione“ (92). – „Opera sa este oglinda limpede a Renașterii și suprema sa măreție. (22). – „Și mare i-a fost faima printre contemporani, de-a lungul întregului Cinquecento și Seicento; iar numele său apare în *Curteanul* lui Castiglione alături de cele ale altor pictori „excelentissimi“ – Leonardo, Mantegna, Rafael și Michelangelo“ (58). – Timp de cinci secole faima lui a rămas constantă, ca faima geniului picturii renascentiste.



Giorgione: „Venus dormind“.

Giorgio da Castelfranco s-a născut în 1478 (și a murit de ciumă în 1510) într-o familie modestă din Castelfranco, un orașel din regiunea Veneto al cărui nume îl purta. Dar pentru posteritate pictorul va rămâne cu diminutivul admirativ și afectuos: Giorgione – „atât din pricina înfățișării sale mândre, cât și pentru măreția sa sufletească“¹.

A fost probabil ucenicul lui Giovanni Bellini, a studiat atent operele lui Antonello da Messina și se pare că a avut prilejul să-l cunoască personal pe Leonardo da Vinci în timpul șederii Maestrului în Lagună, în 1500; „și a văzut unele lucrări ieșite din mâna lui Lionardo, foarte estompate și – după cum s-a spus – puternic scufundate în umbră. Maniera aceasta i-a plăcut atât de mult încât și-a însușit-o pentru toată viața“ – relatează Vasari, referindu-se la „sfumato“-ul leonardesc.

¹ „I s-a spus Giorgione – continuă Vasari – și cu toate că se trăgea dintr-un neam foarte umil, s-a arătat a fi toată viața un om cumsecade și cu purtări alese. A crescut în Veneția și a fost întotdeauna înclinat spre cele ale iubirii; de asemenea, îi plăcea deosebit de mult lăuta, așa că, deoarece cânta nespuse de frumos atât cu lăuta cât și din gură, uneori i se cerea să ia parte la felurite reuniuni muzicale și adunări ale nobililor din oraș“.

A intrat în contact cu cercurile umaniste venețiene și cu filosofii universității padovane; a avut vaste interese culturale precum și o mare dragoste pentru poezie¹; încât „va atrage în orbita sa pe toți tinerii de talent; ajungând să-l încânte și pe un maestru matur și celebru ca Giovanni Bellini“. – Aceste interese culturale ale tânărului vor găsi ecou și urmări în lucrările sale. „Giorgione meditează îndelung asupra temelor tablourilor sale, le saturează cu semnificații biblice, istorice, literare. Această lentă formare a imaginii artistice prin intermediul unei culturi trăite este ceea ce constituie inspirația sa“ (4).

Prima sa operă certă: *Madonna in trono* (în domul din Castelfranco) datează din 1505; ultima, din 1508, este fresca de pe fațada palatului Fondaco dei Tedeschi (de pe Canal Grande) unde, la frescele exterioare, lucra în același timp, fostul său discipol, acum marele Tițian. Catalogul operelor tânărului pictor, decedat la numai 32 de ani, înregistrează aproximativ 20 de lucrări: *Cântărețul la flaut* (Hampton Court), *Sf. Ioan Besean* (Washington), *Iudita* (Ermitaj) – transpusă pe pânză în 1838. Iar din a doua perioadă a creației: *Laura* (Viena), *Furtuna* (Veneția, Accademia), *Cei trei filosofi* (Viena), *Venus dormind* (Dresda)², *Concert câmpenesc* (Luvru).

Încă în *Madonna in trono* Giorgione introduce câteva noutăți în schema tradițională: figura Fecioarei cu Pruncul nu este plasată în arhitectura unei nișe, fondul tabloului este un vast peisaj, iar Fecioara – plasată în plină natură – nu are alături decât doi sfinți. Dar inovația capitală giorgionescă: vibrația atmosferică interpretând cea de a treia dimensiune, transpune *sfumato*-ul leonardesc într-o luminozitate cromatică specific venețiană. „Încă de la începuturile activității sale, Giorgione,

¹ „Amator delicat de muzică și voluptăți [...], exaltat liric al formei și culorii, un suflet aristocratic și meditativ, a simțit și a exprimat farmecul muzicii, himera dulce a somnului, dumnezeirea proaspătă și misterioasă a peisajului“ (92).

² Care i-a inspirat direct și pe Tițian și pe Tintoretto, în două binecunoscute capodopere.

reluând și variind motivele iconografice, stilistice și compozitive proprii tradiției venețiene, conferă o nouă valoare elementelor peisajului, reprezentate în profunzime cu o deosebită sensibilitate de modelare a raporturilor de lumină și cromatică“ (58).

*

„Noua manieră“, reforma tehnică constând – relatează Vasari – „în a picta numai cu culori, fără preocuparea de a mai desena pe hârtie“, se afirmă la nivel de capodopere în special în două celebre tablouri. Primul, în *Cei trei filosofi* (Viena, Kunsthist). Personajele – un bătrân, un om matur, un tânăr – reprezintă trei epoci ale gândirii (cum interpretează G. C. Argan), trei concepții despre lume și trei vârste ale omului, trei faze ale experienței de viață; trei eseuri despre vârste și culturi



Giorgione: „Furtuna“.

diferite, care contemplă și meditează asupra naturii. Tabloul revelează punctul esențial, programul reformei operate de Giorgione: relația om-natură, servită de un cromatism intens. „Pictura lui Giorgione este toată numai culoare: acesta este poate secretul cel mai intim al farmecului artei lui Giorgione. Tocmai pentru că tabloul era pentru el expresia unei stări sufletești, peisajul avea pentru artist tot atâta importanță ca și figurile; și unul și celelalte parcă ar fi fost evocate din lumi îndepărtate, nu puteau să fie închise, cuprinse în liniile unui desen bine definit“ (96). – Ceea ce dezvăluie un alt aspect al pictorului. Giorgione picta direct cu pensula, fără a desena în prealabil contururile.

Motivul central al artei lui Giorgione, devine – dincolo de temele iconografice ale tablourilor sale luate în parte – relația profundă și vitală dintre om și natură¹, perpetua reînnoire a naturii în actul de a se revela contemplației umane. În acest sens, opera sa cea mai semnificativă și mai celebră este *Furtuna*. Tema tabloului este natura „care așteaptă botezul ploii“. – „Între cele două figuri (excluzând copilul) nu se leagă nici un dialog: sunt două prezențe în așteptarea fenomenului atmosferic. Or, tocmai această relație profundă, vitală, irațională între natură și umanitate constituie poezia lui Giorgione: o poezie care își are și ea o determinare istorică, în panteismul naturalist al lui Lucrețiu“ (4).

Acest motiv central este ilustrat și într-o altă capodoperă (după *Furtuna*, a doua în ordinea popularității), superbul nud *Venus dormind* (Dresda, Gemäldegalerie). Și aici este manifestă predilecția pictorului pentru momentele privilegiate luministic și coloristic: momentele în care amurgul cu lumina sa crepusculară, cu focurile înserării, cu cerul decolorat de furtună, înfățișează o lume inedită, pornind de la o lume cunoscută, obișnuită, familiară (36).

¹ „Giorgione a îmbinat simțirea rafinată și poezia lui Giovanni Bellini cu buna-dispoziție și veselia lui Carpaccio. Picturile lui sunt reflexul desăvârșit al epocii de apogeu a Renașterii“ (22).

„Giorgione și-a terminat, înainte de 1510, traioectoria artei sale. A creat o concepție expresivă și o viziune artistică noi, care au revoluționat arta venețiană. El ajunge la o forță a luminozității în culoare, care resoarbe desenul. Perspectivei liniare a Quattrocento-ului el îi substituie, progresiv, o perspectivă aeriană. – Figurile lui Giorgione sunt absorbite într-un vis; ele par a se abstrage din realitatea cotidiană – și totuși, ele sunt îmbogățite de această realitate până la a trăi o viață spirituală de o intensă forță lirică“ (98).

*

Totul se leagă organic, intim, poetic în arta lui Giorgione. Artistul picta direct cu culoare, cum spuneam, fără un desen prealabil. Tușa sa reușește, prin îndulcirea și delicatețea valorilor, să topească fără efort figura umană în peisajul devenit pură vibrație. „Paleta sa cuprinde roșuri întunecate, galbenuri aurii, brunuri, – dar mai ales acele alburii admirabile, adevărate vibrații de lumină care fac sensibilă materia unei ape, a unei stufe, a unui cristal; și prin această îndrăzneală, Giorgione este un deschizător de drumuri ale întregii picturi venețiene“ (36), – devenind punctul de referință pentru o întreagă generație de pictori, printre care Tițian, Sebastiano del Piombo și Palma il Vecchio¹.

¹ „Secolul al XVI-lea este pentru lume marele secol al Veneției. Mai cu seamă Giorgione și Tițian inaugurează o pictură cu totul nouă. Definiția prin contur este acum înlocuită de o tehnică mai liberă în care formele se îmbină cu atmosfera, în care predomină culoarea așezată pe pânză cu o mai mare siguranță și îndrăzneală. Această pictură bogată și senzuală va cuceri în curând lumea“ (141).

Correggio

Pictorul cunoscut sub acest nume – dar pe numele său adevărat Antonio Allegri – s-a născut în 1488 (m. 1534) în localitatea Correggio, în apropiere de Parma, unde a căpătat și primele cunoștințe de pictură de la un unchi al său, un modest artizan local; după care, face ucenicia în atelierul unui cunoscut pictor din Modena. La vârsta de 20 de ani merge la curtea ducală din Mantova, unde execută primele fresce – scene cu subiecte mitologice, comandate de Ercole d'Este – cu evidente influențe din Mantegna; dar ale cărui volume foarte sever conturate, vor fi îndulcite printr-un ușor „sfumato“, în care se simte ecoul experiențelor lui Leonardo, fără îndoială.

Încă de la primele începuturi Correggio, „temperament inventiv și voluptuos“, inaugurează moduri artistice noi, dispunând figurile după o schemă compozițională de preferință în diagonală și cu savante și impudice racursiuri. Pentru castelul ducal din Mantova pictează seria *Amorurile lui Jupiter* tablouri cu scene și personaje mitologice (*Io și Ganimede*, Viena; *Leda*, Berlin; și superba *Danae*, Galleria Borghese).

Deplina sa maturitate artistică se va afirma odată cu stabilirea sa definitivă la Parma. Aici, la mănăstirea S. Paolo, decorează camera eruditei starețe (care, mai mult decât un loc de reculegere spirituală, era locul de întâlnire a doamnelor din nobilimea locală) cu o vastă frescă – de 7 m. pe 6,50 m. – cu scene mitologice populate de delicioși îngerași și amorași (*putti*). În absida bisericii S. Giovanni Evangelista pictează bolta cu *Viziunea* acestui sfânt (frescă are 9,66 m. pe 8,88 m.); precum și *Încoronarea Fecioarei*, în care se percepe amintirea *Camerei soților* din castelul ducal al Mantovei, dar în care toate contururile foarte ferme ale lui Mantegna „se topesc, se șterg, și totul se preschimbă într-o scânteietoare și fermecătoare iluzie ce-



Correggio: „Noli me tangere“.

lestă“ (36). – Culmea artei lui Correggio o reprezintă *Înălțarea Maicii Domnului* (domul din Parma) gigantica frescă – 11 m. pe 11,55 m. – cu involburatul zbor de îngeri, de apostoli, de sfinți, operă animată de aceeași, compenetrație de viziune și realitate ca în cupola bisericii S. Giovanni. La Correggio, tema religioasă cedează locul unui imn pătimaș, glorificând corpul omenesc, nudul feminin, concurându-l pe cel al tablourilor lui Tițian¹.

Correggio este inițiatorul frumuseții expresive. „Este cel

¹ „Correggio este lipsit de puterea de a se concentra și a se controla. Această facilități fatală în reprezentarea mișcării explică defectele sale evidente, pozele și nervoasa agitație, ca și gesturile teatrale ce dăunează ultimelor sale icoane de altar. – Pe de altă parte, Correggio l-a întrecut pe Rafael în peisaj. Dar a îndrăgit efectele clarobscurale pentru ele însele“ (22).

dintâi care nu pare să se preocupe atât de formă sau de spațiu, cât de imagine ca apariție netă, dar rapidă, instantanee. – Pictura lui Correggio, care își înfige totuși rădăcinile în logica de fier a lui Mantegna, devine un discurs poetic, facil, curgător, ritmic. Mai mult decât convingătoare, această pictură este sugestivă; mai mult decât demonstrativă, ea este direct comunicativă. În istoria concepției despre frumos, Correggio marchează sfârșitul „frumosului” fondat pe autoritatea trecutului; ce e direct comunicativ. „Frumosul” pe care el îl urmărește, nu mai stă pe o definiție fermă, ci într-o mutabilitate continuă, internă, a formei” (6).

*

„În această artă ce pare să refuze aventura marilor genii ale Renașterii, nu există nici grandoare, nici tragism, nici alte căutări intelectuale, ci toate seducțiile sentimentului, de la drăgălășenia dulceagă la voluptate și senzualitate” (18). Correggio este senzualitate care devine, totuși, poezie; „un pictor care, în contact cu cele mai mari curente figurative ale timpului său, le



Correggio: „Danae”.

utilizează rezultatele fără să se intereseze de problemele fundamentale pe care acestea le puneau în ordinea cunoașterii sau a moralei. Arta, pentru Correggio, se reîntoarce în trecut, spre a deveni o bucurie pentru ochi și pentru intelect, un ornament pentru o societate selectă. Elementul, tema, subiectul antic este ales acum dintr-un motiv poetic, aproape convențional – și realizat cu un rafinament artistic aproape curtean” (4).

Arta lui Correggio a avut un ecou imens – de la manierismul lui Parmigianino până la pictorii barocului. „Viziunea sa artistică se încheie într-o incomparabilă viziune de grație și frumusețe; și se înțelege ușor de ce spre el au privit, ca spre un maestru și un model, toți pictorii italieni și francezi de-alungul secolelor XVII și XVIII, – cel puțin până la răspândirea neoclasicismului” (96).



Sodoma: „Nunta lui Alexandru” (detaliu).

Palma cel Bătrân

Născut în 1480 (m. 1528) într-o mică localitate de lângă Bergamo, Jacopo Negretti zis Palma cel Bătrân, s-a format la școala lui Giovanni Bellini, aderând la noul stil inaugurat de Giorgione și Tițian (atras fiind însă și de arta lui Carpaccio și Lorenzo Lotto). A trăit și a lucrat aproape exclusiv la Veneția. De la 26 de ani a executat un grup de tablouri cu subiecte mitologice – *Venus și Marte* (New York), *Două nimfe* (Frankfurt), *Venus și Cupido* (Cambridge), *Furtuna* (Philadelphia) – un fel de variantă a celebrei lucrări omonime a lui Giorgione, pictor al cărui gen pastoral l-a asimilat (dar mult mai superficial), – precum și în numeroasele icoane de altar, cu Madone. De aceeași inspirație giorgionescă sunt *Madona cu Copilul* (Vicenza), *Învierea lui Lazăr* (Luvru) sau tripticul din S. Maria Formosa (Veneția).

Dar alături de picturile religioase sau cu subiecte mitologice, Jacopo a celebrat tipul de frumusețe feminină venețiană, – femei „arătoase“, molete; (*Judita* – Uffizi, *Trei surori* – Dresda sunt, în acest sens, lucrările cele mai cunoscute), dar neanimate de vitalitatea lui Tițian, nici de intimismul lui Giorgione. „El nu vrea să arate decât bărbați frumoși și femei frumoase, figuri pictate cu cele mai calde și plăcute culori, și încadrate în subiecte convenționale de istorie antică, de mitologie sau de poveste“ (92).

Se spunea – de către contemporani – că pictorul copia și răscopia aceleași figurații tipice ale frumoaselor venețience, de obicei încadrându-le într-un peisaj rural, idilic, surâzător; același tip de peisaj în care apar și sfinții în jurul Madonei, în caracteristicile sale așa-numite „*Sacre rappresentazioni*“ (din muzeele din Veneția, Viena, Napoli). – „Momentele cele mai fericite ale artei lui Palma cel Bătrân sunt atinse în înfloritoarea

și senzuala frumusețe a figurilor feminine, efigiate cu claritate de culoare proaspătă și strălucitoare pe fondul unor ample peisaje“ (96).

În contact cu Giorgione și Tițian, Palma cel Bătrân dilată și estompează contururile, îndulcește umbrele, scaldă toate culorile într-o atmosferă aurie. Din noua pictură el extrage un tip de frumusețe feminină care vrea să fie curat venețiană, cu un accent de opulență (4). Iar în pictura sa religioasă el e preocupat să adapteze noua viziune la tematica tradițională a tablourilor altora.

„Palma cel Bătrân s-a servit de „pictura tonală“ nu pentru a exprima o experiență în act, ci pur și simplu pentru a moderniza genurile tradiționale și a satisface noul gust și nu găsim în operele lui disoluția contururilor, nici succesiunea planurilor prin intermediul culorii, ci o dilatare a suprafețelor și o revigorare a formelor într-o învăluitoare și senină atmosferă aurie“ (58).

*

Jacopo di Antonio Negretti, supranumit Palma cel Tânăr (1544–1628), strănepotul lui Palma cel Bătrân, a fost discipolul tatălui său (pictor și el) și probabil, al lui Tițian. A pictat subiecte istorice, biblice și mitologice. Sejururile sale mai lungi



Palma cel Bătrân: „Hera, Atena, Afrodită“.

la Roma și Urbino au contribuit la educația sa manieristă (evidentă în scenele istorice); iar la Veneția a beneficiat din plin de influența lui Tintoretto.

A lucrat în mediul venețian, participând – alături de Bassano și Veronese – la decorarea sălii Marelui Consiliu, după ce Palatul Dogilor fusese incendiat (în 1547) – cu scene religioase, precum *Judecata de Apoi*: o învâlmășeală de figuri agitate, contorsionate, surprinse în abile racursiuri; notă definitorie și a *Martiriului Sf. Ecaterina* (Veneția, S. Maria dei Frari). Este lucrarea caracteristică – s-ar putea spune – stilului lui Jacopo di Antonio, – care „va încerca inutil să reînvie, cu o notă de realism propriu lui Bassano, obositele și apăsătoarele sale compoziții, în care decorația venețiană și mișcarea dramatică a lui Tintoretto decade într-o devotă și conformistă celebrare istorico-religioasă a martiriului Sfintei Ecaterina“ (4).

„Sinteză a elementelor tizianiene (robustețea formelor pline, paleta caldă), tintoretienne (motivele compoziționale, maniera redării luminii) și manieriste (grația delicată și eleganța gesturilor personajelor), arta lui Negretti a avut un puternic impact asupra contemporanilor“ (136)¹.

¹ *Madona cu Pruncul și patru sfinți*, de Palma cel Tânăr, de la Muzeul Brukenthal, „reia tema iconografică a Madonei cu Pruncul în slavă, temă aflată în perfect acord cu exaltarea cultului marial în Catolocism, după afirmarea dogmei *Imaculatei concepții*, – prezentând analogii compoziționale și stilistice cu lucrarea aceluiși autor: glorificarea Madonei cu Pruncul, aflată în Muzeul de Artă din Ljubljana“ (136).

Alte opere reprezentative de pictură italiană renascentistă găzduite de muzeul sibian: *Nașterea Fecioarei Maria* de pictorul eclectic venețian Francesco Caroto (1480–1555) și *Sf. Familie cu Sf. Ioan Botezătorul*, de Paris Bordone (1500–1572).

Tițian

Tiziano Vecellio (1477–1576), pictorul care a dominat timp de mai bine de 60 de ani pictura venețiană, apoi cea italiană și chiar cea occidentală, s-a născut în satul de munte Cadore, „din familia Vecelli, una dintre cele mai nobile din acele locuri“; a fost „un om cum nu se poate mai prietenos, cu o înfățișare plăcută și cu purtări pline de gingășie“ – cum îl prezintă marele său admirator Vasari. La vârsta de 10 ani tatăl său l-a trimis la Veneția, ucenic în atelierul lui Giovanni Bellini, unde l-a cunoscut pe Giorgione, sub influența căruia „a început să dea operelor sale mai multă gingășie și un relief mai adânc... fără nici un fel de desen, ca unul care socotea că pictura cu culori – fără nici un studiu pe hârtie – era cel mai potrivit mijloc de a picta și adevăratul desen“ – continuă Vasari. Sub influența manierei lui Giorgione, a reușit să imite atât de bine picturile lui, încât picturile sale au fost deseori luate drept opere ale acestuia.

După moartea lui Giorgione – împreună cu care lucrase o frescă pe fațada palatului *Fondaco dei Tedeschi*, de pe Canal Grande, Tițian se află la Padova (1513) unde execută 3 fresce cu



Tițian: „Amorul sacru și Amorul profan“.

subiectul *Minunile Sf. Anton din Padova* și o mare gravură pe lemn *Triumful Credinței*. Trei ani mai târziu, revenit la Veneția, primește comanda marelui tablou pe lemn: *Assunta* – „Înălțarea Maicii Domnului” – 6,90 m. pe 3,60 m.) pentru biserica *S. Maria Gloriosa dei Frari*; iar mai târziu, retablul *Madonna Pesaro*, pentru aceeași biserică. – Lucrările cu subiecte religioase continuă cu icoana pe lemn *Cristos cu coroana de spini* (Luvru) – „poate opera cea mai manierist construită pe care a pictat-o Tițian” (4). Vor urma: *Madona cu Copilul* (Luvru), *Hristos cu moneda* (Dresda) – în care artistul pictează una dintre cele mai frumoase capete de expresie din întreaga pictură italiană; sau *Prezentarea Mariei în templu* (Veneția, Accademia) – „opera sa cea mai vastă, cel mai fericit cadru al pompoasei vieți venețiene, care îi va sugera lui Veronese desfășurarea unei mulțimi strălucitoare și senine plasate între arhitecturi luminoase”. În fine, o ultimă (probabil) pictură cu subiect religios: *Pietà* (Veneția, Accademia), pe care Tițian și-o destinase propriului său mormânt și pe care o va termina Palma cel Tânăr¹.

Adevărul este că Tițian nu e un pictor religios. „Operele sale cu subiect religios exprimă o pietate fără patetisme, departe de ascetismul ingenuu și timid al pictorilor Quattrocento-ului. Pictor esențialmente profan, Tițian a fost toată viața un adorator păgân al frumuseții. Nici un artist n-a pictat corpul omenesc, în primul rând nudul feminin, cu atâta prospețime și n-a știut să-l înveșmânte cu atâta somptuozitate de mătăsuri, catifele, museline, și să le învăluie în lumini atât de aurite și de sugestive” (92).

*

¹ Muzeul Brukenthal are un remarcabil Tițian: *Ecce Homo* – o temă rară în pictura italiană a Renașterii – Hristos după biciuire și pe cap cu coroana de spini, dar de o demnitate și o noblete naturală care îl disting de replica (din Galeria Națională din Dublin) pe care artistul a pictat-o spre sfârșitul vieții (136).



Tițian: „Venus și organistul”.

Tițian a pictat pentru Filip II câteva scene cu subiecte antice, între care mai celebru este *Amorul sacru și amorul profan* (Roma, Gall. Borghese); în care cele două personaje feminine senine, luminoase, suave, ușor malencolice (ca în general femeile lui Tițian), pe chipul cărora este imprimată „delicatețea gânditoare a femeilor lui Rafael”: „inserate pe fondul unui peisaj luminos, modelate cu o clară fermitate și vibrând de energie vitală” (96).

Titlul dat tabloului este impropriu – și de neînțeles; mai potrivit ar fi „*Frumusețea împodobită și frumusețea fără podoabe*” – cum propune G. C. Argan într-o analiză judicioasă și sugestivă: „Aici, în armonia aparentă, este un întreg joc de contraste. În temă: atitudinea femeii îmbrăcate și vitalitatea celei nude. Între figuri și peisaj: umanitate și natură. Între sarcofag – imaginea morții și fântână – imaginea vieții. În compoziție: între figurile în picioare și cele culcate de pe basorelieful sarcofagului. Între culori: cenușiul metalic al femeii îmbrăcate și roșul aprins al eșarfei de mătase care flutură pe umărul celei nude. Între verdele-brun al peisajului și cerul roșu al amurgului. Relația între valorile tematice și vizibile, care la Giorgione se legau între ele într-o continuitate fără sfârșit, la Tițian se

stabilesc la distanță unele de altele prin apeluri puternice și neașteptate“.

„Tițian este întruchiparea Veneției somptuoase, senzuale și poetice, a secolului al XVI-lea; ba chiar mai mult, este creatorul întregii picturi moderne, inițiere datorită căreia Rubens, Van Dyck, El Greco, Velazquez și poate chiar Rembrandt, au învățat să conceapă o artă care să fie izvor de bucurie. Dincolo de școli și epoci, este imaginea suverană a uneia din marile forme de frumusețe pe care omul a știut să o extragă din contactul său cu lumea“ (74).

Paralel cu tablourile religioase Tițian execută – la comanda ducelui Ferrarei – o magnifică serie de scene mitologice. Între acestea, pânzele în ulei *Bacanala* și *Bacus și Ariana*; în care pictorul își clarifică propria-i poziție față de tematica antică și în opoziție, a interpretării alegorice pe care o da Mantegna mitului; și opoziția devine clară: Tițian elimină transferul alegoric, figurile sunt vii, nu evocate; se mișcă, nu dansează; natura e peisaj, nu arhitectură vegetală. Totul se dă prin zone colorate de lumină și de umbră în unitatea suprafeței pictorice“ (36).

*

Ca portretist, Tițian a creat o prodigioasă galerie de tipuri, caractere, personaje în costume, perfect redată, ale epocii. Și-a pictat și mai multe autoportrete; ultimul – azi la Prado – când avea 90 de ani. Faima lui și ca portretist era atât de mare încât va fi solicitat și recunoscut ca marele pictor al împăraților, papilor, prinților, potentatilor și notabilităților timpului, de la Carol Quintul – care îl va onora cu titlul și înalta demnitate de Conte Palatin – până la Aretino și Ariosto. Lui Carol V i-a făcut mai multe portrete; Filip II va fi, timp de mai bine de 20 de ani, principalul său comitent; printre ultimii – și Henric III, regele Franței¹.

¹ „Întotdeauna reușea să aprecieze în ei (în persoanele portretizate – n.n.) opera naturii, să descopere în ei armonia proporțiilor, frumusețea gesturilor, mobilitatea brațelor, a mâinilor. – Ca poet al culorii, îi trebuie numai câteva culori, totdeauna armonios întonate cu secvențe deschise și întunecate, lumini și umbre (107).



Tițian: „Bachus, Ariana și Satirii“.

Dar Tițian nu este pictorul interesat să redea într-un portret doar o mărturie autentică și conformă adevărului; „el înțelege să glorifice personajul, să dea imaginii acestuia o semnificație universală care, evident, ar putea fi contrazisă de o redare a detaliului, fie fizionomic, fie psihologic“ – explică G. C. Argan. „Exemplul cel mai înalt al acestei portretistici pe care aș vrea să o numesc „de situație“ sau „de revelație“, este portretul papii *Paolo III cu nepoții* (Napoli, Capodimonte), în care personajele sunt legate între ele de un amestec de sentimente, manifestate sau ascunse, inextricabile, inexplicabile, dar luate toate împreună, formând un ansamblu, o climă psihologică exprimată din plin de tonul în același timp cald și stins, extenuat, istovit, al culorilor“ – Geniu cromatic prin excelență, „Tițian desenează cu însăși culoarea; liniei nete a predecesorilor săi, el îi substituie *acumularea* materiei colorate; grafiei timid vopsită apoi, – tangibilitatea prezenței reale a corpurilor, a intermedierei luminii

și umbrei“ (92). – „Culorile lucrurilor se diluiază și aproape că se dizolvă în lumină; și datorită luminozității, figura devine elementul animator, protagonistul“ (4).

*

Mare iubitor de muzică, Tițian își va păstra până la adânci bătrânețe o senină bunădispoziție. În cei peste 75 de ani de activitate, a depășit, cantitativ, producția oricărui alt mare pictor. Influența sa a fost imensă. Din Tițian și din Giorgione descind impetuoșii mari pictori venețieni din Cinquecento. „După el se va modela și geniul coloristic al lui Rubens, Van Dyck și Velázquez“ (92).

„Niciodată un pictor nu se exprimase într-o lume picturală atât de vastă, atât de coerentă, atât de bogată în inflexiuni poetice și atât de sigură. După el, pictura nu va mai putea fi aceeași“ (36). – „Din punct de vedere istoric, el este singurul pictor care a exprimat aproape tot ceea ce Renașterea putea să exprime în pictură“ (22).



Tițian: „Papa Paolo III și nepoții“.

Bassano

Unul din cei mai mari pictori venețieni Jacopo Bassano, a cărui valoare și importanță n-a fost recunoscută de critica de artă decât după patru secole, s-a născut (1470; m. 1540) într-un târgușor de munte, Bassano del Grappa, supranumele cunoscut al familiei Da Ponte. Tatăl său, Francesco il Vecchio – un pictor-țăran modest – lăsase câteva icoane de altar în biserica din localitate; de la el va învăța Jacopo practica artizanală de a picta pe lemn icoane și de a confecționa astfel de altare.



Bassano: „Botezul Sf. Lucilla“.

La Veneția, ca ucenic în atelierul lui Bonifacio Veronese (un discipol mai puțin cunoscut al lui Palma il Vecchio, dar ale cărui lucrări se află în mari muzee – Luvru, National Gallery din Londra, Ambrosiana din Milano, Accademia din Veneția), a avut contacte cu Lorenzo Lotto, cu Pordenone și mai ales cu Tițian, dominatorul picturii venețiene a timpului, care îl va influența în mod deosebit. Totodată e și admiratorul lui Parmigianino, al cărui manierism nu rămâne fără ecouri și la Bassano (de exemplu în *Madona cu Sf. Iacob*, München). Orientarea sa din această perioadă spre manierism va fi decisivă pentru preferințele sale cromatice: game reci și culori „cu ape” – care se schimbă după lumină. – În același timp exemplul lui Tintoretto îl va face să urmeze calea acestuia: o lume nocturnă, cu efecte de lumină, cu tonuri care se sting până la a crea atmosfere nocturne magice, care îi animă tablourile religioase și scenele de gen (*Susana*, Nîmes; *Sf. Ieronim*, Veneția, Accad.; *Fuga în Egipt*, Milano, Ambrosiana; *Răstignirea*, Treviso).

Dar preferința pentru teme agreste este mai puternică – și Bassano se retrage definitiv în satul său natal și aici pictează scene rustice, gospodării țărănești, iarmaroace, serbări populare, – și chiar când pictorul se va dedica evocării unor subiecte biblice sau mitologice, acestea vor fi scene și ambianțe vulgare, tratate în același spirit și stil rural; încât „orice tablou al său va deveni o pastorală patetică” (36). Predilecția pentru motive agreste – țărani, ciobani, animale de curte, etc. – va fi vizibilă în opere ca *Tăierea capului lui Ioan Botezătorul* (Copenhaga) sau *Adorația păstorilor* (Roma, Gall. Naz.). – „Bassano a introdus în aproape fiecare tablou pe care l-a pictat episoade din viața zilnică de pe ulițele târgului său sau din împrejurimi. Sub penelul său, până și Orfeu devine un flăcău cântând din scripcă orătăniilor din șură...” (22). – O concepție și un stil care – în ambianța artistică a evocărilor luminoase, fastuoase, abundând de optimism, ale unei anumite picturi în care tronau Veronese și Tițian – va fi considerat și etichetat „realism vulgar și cam trivial”.



Bassano: „Iisus pe Cruce”.

*

Considerat mult timp un pictor care rămânea la periferia marii arte, după patru secole Bassano va fi reconsiderat. Concluziile criticilor de autoritate îl situează pe Jacopo – cu tonalitățile sale argintii, cu foarte bogatele clarobscururi ale paletei sale, cu simțul său proaspăt al peisajului – printre „marii pictori ai Secolului de Aur”.

Este clar că pictura sa nu exaltă gloriile Veneției; că evită aproape total obișnuitele teme alegorice și mitologice; că nu

abordează mari inițiative decorative. Pictorul rămâne un țăran, modest, de bun simț¹.

Bassano își schimbă, își modifică, își extinde nelimitat repertoriul lucrurilor care îl interesează. În *Adorația păstorilor* sau în *Închinarea magilor* (Viena), vor apărea nu numai figuri secundare, ci și animale de tot felul, obiecte, ceaune, tingiri, coșuri, găleți, grămezi de haine, de rufe; și din toate aceste amănunte se va naște un stil, un „gen“ nou, între religios și pastoral, care va fi mereu repetat până în secolul al XVII-lea de către urmași.

„Bassano este primul peisajist modern; Tițian, Tintoretto, Giorgione, chiar Bellini au pictat peisaje frumoase, însă ele erau rareori studii directe după natură. Bassano a fost primul artist italian care a pictat peisajul rural așa cum era el, nearanjându-l ca pe un decor“ (22).

În ce privește cromatismul picturii lui Bassano, „lumina nu fuzionează cu culoarea, ci dimpotrivă: o exasperează“. Tușele, trăsăturile de penel, fiecare cu nota sa proprie, ajung să disocieze formele lucrurilor și chiar ale culorilor însele. Nu se combină, nu se armonizează, ci contrastează cu cele vecine, le stimulează, le face să devină mai accentuate. „Valoarea operei artistului nu constă în lucrurile reprezentate, ci în calitatea naturii și în factura picturii care le reprezintă: aceasta este descoperirea lui Bassano, punctul de plecare al picturii moderne“ (4)².

¹ În picturile lui Bassano, „viața este reprezentată în aspectele ei mult mai umile decât în pictura lui Tintoretto – și fără aportul efectelor lor de lumină și a atmosferei, ele n-ar prețui nici cât operele micilor maeștri olandezi. Marele său talent constă în tratarea luminii și a atmosferei“ (22).

² „Din pictura lui Bassano – pe care a cunoscut-o și El Greco în perioada sa de pregătire venețiană – și-au tras primele începuturi toți pictorii de gen ai Cinquecento-ului târziu. Începând chiar cu cei patru fii ai săi, – dintre care Francesco a colaborat cu tatăl său la Palatul Ducal; în timp ce Leandro a fost cel mai dotat, cunoscut mai ales ca un bun portretist“ (96).

Considerat mult timp ca un „mic maestru“ de provincie, specializat în a picta scene agreste și motive de gen, Bassano a fost recunoscut numai în secolul XX ca unul din cei mai mari maeștri venețieni din a doua jumătate a secolului al XVI-lea; în timp ce în opera lui s-a văzut punctul de plecare, de experiențe și de motive iconografice, proprii picturii din secolul XVII¹.

¹ O pictură de Jacopo Bassano (ulei pe pânză) – *Răstignirea* – se află în Muzeul Național de Artă din București. – De asemenea: *Vestirea păstorilor*, de Leandro Bassano.



Botticelli: „Sf. Augustin studiind“.

Lorenzo Lotto

„Neliniștea, non-conformismul și instabilitatea par a fi fost trăsăturile cele mai remarcabile ale unui pictor care va deveni unul din cei mai mari portretiști ai Renașterii. O carieră de lupte și de eșecuri – care se sfârșește în tăcerea și renunțarea unui biet călugăr oblat...” (36).

Lorenzo Lotto (1480–1556) s-a format contemplând și studiind operele lui Antonello, Tițian, Giambellino, Giorgione, Rafael și, mai târziu, lucrările pictate la Veneția de Dürer, între 1505–6; din toate a receptat influențe; „a fost un eclectic de geniu care și-a personalizat aceste date prin grația juvenilă și farmecul culorilor sale vesele și delicate, scăldate într-o calmă lumină argintie” (92). În pictura sa „Lotto va sublinia tot ceea ce Giorgione a eliminat sau a atenuat: caracterul liturgic al Madonei, arhitectura, consistența volumetrică a sfinților, înnecați în lumina densă care umple cubatura spațiului, definit de pilaștri” (4).

Lorenzo a fost un non-conformist. Un disident chiar începând din lucrările tinereții (*S. Petru martir*, Capodimonte, *S. Ieronim penitent*, Luvru) sau în remarcabila sa *Pala lui Tirone*¹. „Pictorul a refuzat net tonalismul și gustul clasic calm, echilibrat al lui Giov. Bellini și Giorgione, manifestându-și predilecția pentru compoziții dinamice, agitate, pentru game coloristice reci și pentru neliniștita scurgere a luminilor” (58). – La Roma lu-



Lorenzo Lotto: „Despărțirea lui Hristos de Maria”.

crează alături de Peruzzi, Bramante, Sodoma, la decorarea cu fresce a unor camere din apartamentul papei Iuliu II; până când Rafael, preluând conducerea lucrărilor, i-a concediat.

După întoarcerea la Veneția pictura sa a evoluat spre o tendință de reprezentare agitată, pasională, exasperată chiar. Stabilizat un timp la Bergamo (în cercurile artistice venețiene dominate de personalitatea lui Tițian, concepția sa non-conformistă îi creia animozități), a parcurs o perioadă de creație mai senină și fecundă, cu opere care se înscriu firesc într-o tradiție istorică și culturală anti-aulică, anti-curteană, în schimb înclinată spre o creație, o reprezentare de intonație populară. Trăind tot mai mult în mijlocul oamenilor sărmani, Lotto este

¹ Bergamo. – M. Tullius Tiro, libertul lui Cicero (s. I î.e.n.); a îngrijit operele lui Cicero și i-a scris el însuși biografia (și alte lucrări filologice). Celebru pentru a fi imaginat prescurtările („*Notae tironianae*”), și care anticipează stenografiile moderne (Motta).

stăpânit de un sentiment al mulțimii mai puternic decât oricare pictor, de-a dreptul încarnând rezistența față de arta dominantă (36). – Acestei perioade îi aparțin remarcabilele *Închinarea păstorilor* (Brescia), frescele din micul oraș Trescore; icoane de altar în multe biserici din regiunea Bergamo și, de o mare forță sugestivă, capodoperele *Răstignirea* (Fermo), *Bunavestire* (Recanati), *Pala Sf. Lucia* (Jessi) și *Despărțirea lui Hristos de Fecioara* (Berlin).

În toate aceste opere cu subiecte biblice, învăluite de un profund sentiment religios, lumina se răspândește lin, făcând să vibreze culorile¹. „Dintr-un asemenea zel religios, Lotto se opune panteismului, poeziei naturii, umanismului laic al lui Giorgione. Desenează gravând sever contururile, studiind și definind unul câte unul diversele feluri în care lumina este absorbită sau reflectată. Nu vrea să audă de fuziunea atmosferică și luminoasă, de colorit în funcție de spațiu“ (4).

Excepțional portretist, capodopera sa este *Portretul unui tânăr* (Berlin, Staat. Mus.). Consecvent naturii sale inconformiste, Lorenzo invocă exemplul lui Antonello, împotriva portretelor edulcorate, atonale, fără armonie căutată; o lumină clară care pătrunde și împlinește formele“.

*

Polemica lui Lotto cu Giorgione s-a rezolvat cu înfrângerea lui. Mediul venețian nu-l acceptă. Chiar de la vârsta de 29 de ani îl respinge și va picta aproape exclusiv în alte orașe (Ancona, Brescia, Recanati, Trescore, Fermo, Jessi, ș.a.)². Spirit religios,

¹ Galeria de artă europeană a Muzeului Brukenthal posedă una din capodoperele lui Lorenzo Lotto: *Sf. Ieronim penitent*, subiect căruia artistul i-a dedicat șase lucrări (Luvru, Uffizi, Pennsylvania, Nat. Gaal., Londra). – o compoziție de un puternic dramatism cu accente alegorice și simbolice, și de o extraordinară frumusețe peisajistică și coloristică.

² „Domnia lui Tițian nu lasă acum nici o șansă unui artist atașat de tonurile reci, de structurile cam greoaie ale vechii generații, care în



Lorenzo Lotto: „Sf. Ieronim penitent“.

solitar, instabil, melancolic, neliniștit, Lotto și-a exprimat în pictură sensibilitatea sa anxioasă. A dus o viață retrasă, rătăcitoare și adesea mizeră. Bătrân, și preocupat tot timpul de probleme religioase se retrage din lume, călugărindu-se în mănăstirea din Loreto¹.

plus mai trădează și o anumită predilecție pentru compozițiile confuze și bizare, specifice gustului germanic. Puține peisaje sunt atât de originale, de vibrante și de stranii ca ale sale. Lotto a cunoscut gravurile lui Dürer; el introduce în pictura sa figuri agitate și contorsionate, grupuri confuze, străbătute de mari revărsări de lumină“ (36).

¹ Unde, în 1550, crează, enormă și ca dimensiuni, o capodoperă: *Prezentarea în Templu*, – „poate cea mai modernă capodoperă pictată de un vechi maestru italian“ (22).

O carieră de lupte și de eșecuri. Opera sa, mult prea puțin cunoscută și rareori prețuită până în secolul XX, este acum situată de critica modernă alături de opera celor mai mari maeștri din prima jumătate a secolului XVI. – Influența sa însă a fost imensă. „Din el și din Giorgione descind torențialii pictori venețieni din Cinquecento. Pe el se va plăsmui geniul coloristic al lui Rubens, Van Dyck și Velázquez“ (92).



Baldorinetti: „Bunavestire“.

Sebastiano del Piombo

Pe numele său adevărat Sebastiano Luciani (c. 1485–1547) s-a format la școala lui Giovanni Bellini (al cărui elev a fost) și a lui Giorgione – „deși, de la începuturile lui artistice, pentru Sebastiano folosirea culorii are o funcție mai mult constructivă de volume, contribuind să dea o solemnitate și sens monumental figurilor în spațiu“ (96).

A trăit și a lucrat mai întâi la Veneția (1508–11), apoi la Roma; încât poate fi clasificat printre membrii ambelor școli. Chemat la Roma de către marele bancher și „mecenat“ Agostino Chigi execută în vila acestuia Farnesina fresce, 7 scene cu subiecte din *Metamorfozele* lui Ovidiu, în care îl urmează ca model pe Michelangelo – devenind „pictor tipic venețian prin bogăția coloritului, dar michelangiolesc prin ostentata musculatură a personajelor și prin severitatea (cam forțată) a desenului“ (58). – În pictura de șevalet Sebastian a pictat o *Pietà* (Ermitage) și o altă *Pietà* (Muz. Viterbo) cu un fundal de admirabil peisaj venețian. Figurile sculpturale din aceste lucrări – ca și cele din remarcabilele tablouri *Flagelația lui Hristos* (Muz. Vatican) sau *Învierea lui Lazăr* (Nat. Gall., Londra) revelează aceeași afinitate cu Michelangelo.



Seb. del Piombo:
„Madona cu vâlul“.



Seb. del Piombo:
„Portretul unui cardinal“.

Tot din timpul sejurului său roman derivă și gustul pentru sensul ritmic pe care l-a învățat din picturile lui Rafael – care, la rândul său, a învățat de la Sebastiano Luciani sensul culorii ce conferă prospețime și noutate frescelor rafaelești din *Stanza lui Eliodor*. Ținând seama (după influența michelangioloască) de acest schimb între acești doi mari pictori se poate afirma că prezența lui Sebastian la Roma a fost unul din faptele determinante în dezvoltarea picturii italiene din Cinquecento, pentru că a reprezentat mediația între

experimentele cromatismului venețian și plasticismul toscan (96)¹.

După teribilul jaf („*sacco di Roma*“) din 1527 – timp în care pictorul s-a refugiat și a lucrat timp de 4 ani la Orvieto, Mantova, Veneția – Sebastian se reîntoarce la Roma, unde obține de la Cancelaria Pontificală sarcina de custode al sigiliului pentru autentificarea bulelor papale (sigiliu confecționat din plumb – it. *piombo* – și căruia îi datorează supranumele)².

Dar Sebastiano del Piombo este și unul din cei mai mari maestri ai portretului. Mult timp i s-au atribuit lui Rafael opere

¹ Rezultatul este opera sa reprezentativă: *Moartea lui Adonis* (Uffizi), pictată pe fundalul unei vederi a Veneției, de o excepțională bogăție a coloritului.

² „Sebastiano del Piombo a deschis drumul spre arta monumentală și stilul amplu al marelui secol, dar n-a reușit să realizeze o fuziune durabilă între nuanța venețiană și formele romane“ (36).

celebre care apoi s-a stabilit că au fost pictate de el. Remarcabile sunt portretele papei *Clement VII* (Muz. Napoli), al unui *Necunoscut* (Uffizi) sau energicul *Andrea Doria* (Gal. Doria, Roma) – de o monumentalitate demnă de Michelangelo. – Aici, ca în întreaga sa operă, „interpretarea pe care el a dat-o cromatismului venețian a contribuit la dezvoltarea diverselor forme ale manierismului, – încât spre el au privit mulți pictori ai Contrareforme“ (96).



Veronese: „Cina în casa lui Levi“ (detaliu).

Veronese

Fiu al unui sculptor din Verona și nepotul unui pictor local, care l-a și inițiat în arta picturii, Paolo Caliari (1528–88) s-a născut la Verona, de unde și supranumele; a rămas până la 25 de ani în orașul natal, admirând mereu cu entuziasm *Înălțarea* lui Tițian din catedrala orașului. Primele sale lucrări vădesc o tendință spre desfășurarea decorativă și o marcată preferință pentru valorile coloristice reci, deschise, clare, transparente, proprii picturii venețiene; un stil total independent fie de tonalismul dens tițianesc, fie de luminozitatea cu tendință spre clarobscur a lui Tintoretto. După care, se va stabili definitiv (cu excepția unei singure călătorii la Roma) la Veneția.

Aici i se încredințează decorarea (cu subiecte mitologice) a unor săli din Palatul Ducal, cu semnificația generală de glorificare a Serenissimei, – printre care marea frescă *Triumful Veneției*, de pe plafonul sălii Marelui Consiliu – „Republica Venetă era singurul stat italian în care idealul religios se identifica cu idealul civic – și acest ideal se reflectă (deși cu accente diferite) în pictura celor doi maeștri, Tintoretto și Veronese“ (4).

La Veneția, comenzile, oficiale sau nu, se țineau lanț, în special cele având ca subiect *Cina cea de taină*, care se preta perfect (cum s-a și întâmplat cu faimoasele sale *Cine*) la o interpretare laică; lucrări care vor căpăta titlul de „*Ospețe*“, extrem de agreate de gustul venețienilor, pentru fastul și exuberanța coloristică a acestor scene. – Aceste „ospețe“ ale lui Veronese – *Cina din Emaus* (Luvru), *Ospățul Sf. Grigore cel Mare* (Monte Berico), *Cina în casa lui Levi* (Veneția, Accademia), *Ospățul în casa lui Simion* (Torino) și îndeosebi *Nunta din Cana* (Luvru), în care artistul se autoportretează ca



Veronese: „Logodna Sf. Caterina“.

muzicant într-un quartet de coarde, având alături figura lui Tițian – „dezvăluie puternica tendință a pictorului spre portretistică oferind privitorului o uimitoare policromie a mulțimii de personaje și grandioase desfășurări scenografice“ (58), – pictorul exagerând în exaltarea fastuozității cromatice într-atâta încât uită sau neglijează în mod deliberat exigențele firești ale unei teme religioase.

Marea frescă *Nunta din Cana* – dimensiuni: 10 m. pe 6,66 m. – conține zeci de personaje – la mese, pe scări, în picioare, la balcon, – printre care mari figuri istorice: Francisc I, Carol Quintul, regina Eleonora a Franței, Mary Stuart, Soliman Magnificul și alte personaje, în veșminte somptuoase, mâncând din farfurii de argint, bând din cupe de aur, ascultând un concert de coarde și suflători, dirijat chiar de Veronese, care îi are alături pe Tițian, pe Bassano, pe Tintoretto... și Veronese nu-l uită nici pe fratele său, nici pe soția lui, nici pe copiii lor... Lipsește și realismul accentuat și simțul dramatic, aici, – „ca în

toate picturile lui Veronese, care nu ia ca model decât lucruri frumoase, bogate și pline de viață“ (92).

*

Veronese a avut instinctul formei și al culorii limpezi. „Vocația sa a fost de a adăuga un decor bogat, somptuos, echilibrat, ușor superficial, unui oraș descumpănit și îngrijorat de ansamblurile picturale pline de neliniști, de anxietăți, ale lui Tintoretto. Stilul său temperat de amintirea lui Correggio propune privitorului un univers luxos și de o inepuizabilă seninătate, cu arhitecturi ritmate de portice, de colonade, de decoruri alcătuite din peisaje și siluete, cu compoziții florale abundente, cu perspective scenografice care i-au fost sugerate de arhitecturile vilelor lui Palladio; un dar al scenografiei care în pictura italiană nu va fi egalat decât de Tiepolo“ (36)¹.

Viziunea sa spațială se definește în mod clar și sugestiv prin comparație cu Tintoretto, marele său contemporan (cu 10 ani mai tânăr). În timp ce Tintoretto manifestă o preferință pentru efectele nocturne – și, în felul acesta, prelungind spațiul în profunzime, – Veronese optează pentru un spațiu mai mult extins decât profund, animat de o lumină solară. Fapt care are consecințe determinante și în cromatismul picturii lui. „Veronese recurge la apropierea culorilor care se influențează reciproc, obținând astfel o cantitate maximă de lumină. La el, lumina izvorăște din *fracționarea* culorilor – și în felul acesta paleta sa devine extrem de bogată“. – Această știință a lui Veronese de a modula combinațiile de culori implică un studiu analitic atent al tradițiilor pictorice venețiene (în special Carpaccio), a mozaicurilor bizantine, – în care iradiația luminoasă este obținută tocmai

¹ „Picturile lui Veronese nu dau niciodată iluzia unei profunzimi scenice. Se explică astfel de ce întreaga sa pictură este gândită ca o *decorație*; dar nu ca un ornament, sau ca un ornament al arhitecturii din reprezentările sale picturale, ci ca o rezolvare *ad infinitum* al spațiului arhitectonic“ (4).



Veronese: „Venus și Adonis“.

prin fracționarea culorilor în diversitatea timbrului lor; precum și a gravurilor germane, în care modulația luminoasă este obținută prin frecvența variată a semnelor întunecate pe albul hârtiei“. – În felul acesta (conclude G. C. Argan). „Pictura lui Veronese nu poate fi apropiată de poezie, ca cea a lui Tițian, și nici de teatru, ca cea a lui Tintoretto; ci mai degrabă de muzică, în sensul de pură combinație și modulație de note“.

*

Pentru toate aceste noutăți aduse de Veronese, se poate spune că pictura sa – la fel ca, în paralel, arhitectura lui Palladio – „este primul pilon al podului care, trecând peste baroc, leagă spiritul laic al Renașterii italiene cu spiritul iluminismului

european al secolului al XVIII-lea“ (4). Poussin și Claude Lorrain vor învăța de la Veronese valoarea arhitecturală a monumentelor într-un peisaj; iar Rubens și Lebrun – secretul compoziției (36). – „Veronese freacă de o sensibilitate luminoasă pre-barocă, așa cum o va putea înțelege, primul dintre toți, Velázquez“ (58)¹.

¹ Un cap de copil, portret de mici dimensiuni (23 pe 20 cm.) – Veronese picta foarte rar lucrări de mici dimensiuni – aflat în custodia Muzeului Brukenthal, „este pictat realist, cu sobrietate, fără intervenții și considerații personale asupra subiectului (136).



Filippo Lippi: „Fecioara și Copilul“.

Tintoretto

Născut la Veneția (1518, m. 1594), de origine modestă – tatăl Battista Robusti, boiangiu („*tintore*“ în italiană) – de unde, supranumele la diminutiv al viitorului pictor. Jacopo Tintoretto n-a trăit decât la Veneția, și n-a voit să cunoască alt oraș decât Veneția – „căreia i-a totalizat energiile și i-a dilatat la infinit orizontul“ (36).

Și-a făcut ucenicia în atelierul lui Tițian (se pare), de la care derivă, în pictura sa, simțul culorii; dar de care s-a despărțit în curând, atașându-se de grupul pictorilor de factură „manieristă“ (în care direcție maeștrii săi vor fi Pordenone, Parmigianino și Bassano). La 21 de ani devine meșter independent. A avut 3 copii, pictori toți trei și colaboratori ai săi.

În cadrul formației sale artistice Tintoretto a studiat – urmând exemplul lui Michelangelo – tehnica nudului; iar de la



Tintoretto: „Suzana în baie“.

Veronese – amploarea spațiilor și luminozitatea culorii. La 22 de ani îl găsim lucrând la *Scuola Grande di San Marco*, unde pictează (în ulei pe pânză) tablourile din acele trei săli, cu cele trei *Miracole ale lui San Marco* (azi, primele două la muzeul *Accademia* din Veneția, al treilea, la Brera, Milano). După incendiile de la Palatul Ducal (din 1574 și 1576) va colabora la restaurarea picturilor salvate. În Sala Senatului, va decora plafonul cu marea frescă alegorică *Veneția, regina mărilor*, înconjurată de zeități marine. Către 1580, chemat la Mantova, execută 8 lucrări, cu scene ilustrând istoria familiei Gonzaga.

Între timp Tintoretto obține comanda pentru *Scuola di San Rocco*, – cea mai mare și mai bogată „școală” (cum se numeau sediile confraternităților) unde timp de 23 de ani va picta – ansamblu care reprezintă culmea artei sale – nu mai puțin de 56 de talouri. Concomitent începând de la vârsta de 70 de ani și cu ajutorul unuia din fii, va executa – în imensă sală a Marelui Consiliu din Palatul Ducal (lungimea 54 m. lățimea 25 m. înălțimea 13 m). – după schițele lui Correggio (azi la Luvru și Ermitage), care decedase recent, lucrarea sa imensă *Paradisul* – cu o lungime de 22 m și 7 m. înălțime: cea mai mare pictură în ulei pe pânză din lume. (Sala fusese decorată de cei mai mari pictori venețieni – Gentile da Fabriano, Vivarini, Pisanello, cei trei Bellini, Carpaccio, Tițian, Veronese, Tintoreto – cu lucrări toate distruse în incendiul din 1576).

Paradisul „este o capodoperă simfonică în care culorile, când violente, când voalate, brăzdează și exaltă spațiul, fără a împiedica, totuși, ca sentimentul turului de forță să dăuneze operei pe care un oarecare schematism o face inferioară schiței” (36).

*

Arta lui Tintoretto și-a atins apogeul în picturile executate pentru *Scuola di San Rocco* – „Capela Sixtină”, ca semnificație și importanță, a artistului. Spre deosebire de Tițian, cei mai mari comitenți ai săi au fost aceste confraternități, asociații constituite în scopuri religioase și caritabile; fapt căruia i se datorează

alegerea temelor și subiectelor, exclusiv religioase. „După frescele lui Giotto din Capela Arena, cele ale lui Tintoretto sunt cel mai complet ciclu pictoric al artei creștine; iar ca spirit, trebuie să ne întoarcem la sculpturile catedralelor gotice pentru a găsi o descriere atât de ortodoxă a cosmosului creștin... Scenele evanghelice nu sunt pentru el – ca pentru Michelangelo – simple episoade ale tragediei Mântuitorului, ci mistere, taine, făcute vizibile, ale credinței creștine... Scenele iau în pictura sa un caracter vizionar; și cu toate că rezumă toate cuceririle realismului renascentist, apar ireale, spiritualizate, inspirate. Aici, nimic nu separă naturalul de supranatural, profanul de sacru... Tintoretto este singurul artist din Italia a cărui reînnoire religioasă și-a găsit o expresie egală ca profunzime cu cea a lui Michelangelo... devenind cel mai mare și mai reprezentativ pictor al Contrareforme” (70)¹.

*

Ceea ce frapază de la început în pictura lui Tintoretto este dinamismul dramatic al ansamblului. În această privință pictorul se contrapune lui Veronese: „el reușește să facă să se exprime în pictura venețiană nu numai bucuria și fastul, ci și anxietatea și violența... Nu există o torsiune a mușchilor, un conflict între lumină și umbră, o fractură de linii sau de ritmuri pe care el să nu le atace și să le domine, cu o ardoare aproape furioasă” (92). Cu timpul, va fi atras, irezistibil, de stilul lui Michelangelo.

Artistul era un spirit neliniștit, frământat de întrebări și îndoieli, sincer și profund religios; un anxios care se exprimă îndeosebi în seria de *Cine* și de *Miracole*: impresionanta *Cina cea de taină* din S. Giorgio Maggiore (5,68 m. pe 3,65 m.); *Miracolul sclavului* – Veneția, Accademia (5,41 m. pe 4,15 m.); *Miracolul lui S. Marco*, *Găsirea trupului Sf. Marco* (Milano,

¹ Și Muzeul de Artă din Iași posedă foarte valoroase opere ale unor mari artiști ai Renașterii italiene, – un Tintoretto (*Lucrezia*), un Veronese (*Venus, Marte și Cupidon*), un Leandro Bassano (*Culesul viei*), și alții.

Brera); sau în opere religioase cu alte teme: *Iisus cu coroana de spini*, *Hristos în fața lui Pilat*, *Înălțarea la cer*, ș.a. (Dar dinamismul frenetic domină și lucrările cu subiecte profane, mitologice sau alegorice). – Sub acest raport, „semnificația operei lui Tintoretto trebuie pusă în legătură cu criza spirituală care, după Reformă, a frământat profund sufletele oamenilor spre sfârșitul Renașterii. Olimpica stare de mulțumire a spiritului frumuseții, deplina încredere în capacitățile omului creator de valori universale, acum se pregăteau să apună, spre a da loc neliniștii, aplecării omului asupra lui însuși, și căutării unor noi valori interioare și religioase mai consonante cu noua spiritualitate“ (96).

Dacă ar fi să selectăm două tablouri emblematice sub raportul dinamismului compozițional propriu lui Tintoretto, acestea ar fi *Ultima cină* de la S. Giorgio Maggiore și *Miracolul sclavului*. În prima, fantasticul viziunii se rezolvă în mișcarea dramatică a personajelor, desfășurată în semi-întuneric. Compoziția este accentuat insolită: fără un prosceniu și fără un fundal, cu o perspectivă rapidă; scena este văzută nu frontal, ci într-o diagonală care se adâncește în spațiu. – În *Miracolul sclavului*, mizanscena și mișcarea personajelor devine exacerbată. „Tintoretto știe să facă teatru; dar ceea ce contează pentru el nu este adevărul istoric, ci autenticitatea sentimentului suscitată de reprezentare. Pictorul studiază mizanscena: faptul miraculos ocupă doar o mică parte a cadrului; mai mult este ocupat cadrul de mulțimea surprinsă, speriată, mirată, care se revarsă lateral și frontal din spațiul cadrului, legându-l cu spațiul exterior și comunicând spectatorului mișcarea însăși“ (4).

Ceea ce predomină aici, ca și în alte opere ale lui Tintoretto, fie profane, fie religioase, este un marcat caracter vizionar, influențat desigur și de importanța pe care o are viziunea ascetică în arta secolului al XVI-lea (vezi Dürer, Grünewald, Altdorfer). Dar aici prezentarea istorică și reprezentarea vizionară nu se contrazic, viziunea nu este decât „istorie intensificată“. „Viziunile lui Tintoretto nu sunt extatice, contemplative, care să însenineze sufletul privitorului, ci dimpotrivă, agitate, dramatice,



Tintoretto:
„Doamna în rochie decoltată“.

turmentate. Nu calmează, nu potolesc, ci intensifică până la paroxism *patosul* existenței“ (4). – În *Maria Egipteanca* (S. Rocco) însuși peisajul este transfigurat într-o viziune fantastică.

*

Tintoretto a găsit și accente de caldă senzualitate în definirea nudului feminin, într-o serie de tablouri cu subiect biblic, mitic sau alegoric. *Suzana și bătrânii* (Viena, Kunsthist.), *Adam și Eva* (Veneția, Accad.), *Venus și Vulcan* (München, Altepin.) sunt câteva exemple, dintre cele mai cunoscute în acest sens. – În fine, în numeroasele lui portrete (capodopere: *Jacopo Sansovino*, *Pietro Aretino*) „este exprimată experiența societății care a făcut din Veneția în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, singurul oraș din Italia în care sentimentul libertății religioase și civile, și a respectivei responsabilități n-au fost înnăbușite și distruse“ (4).

O operă atât de vastă care însumează sute de tablouri nu putea fi realizată fără ajutorul a zeci de colaboratori – cu toții mediocri, însă. „Singurul pictor care din arta atât de tinerească a lui Tintoretto a luat elemente vivificante, a fost cel mai mare maestru al manierismului european – El Greco“ (96)¹.



Botticelli: *Bunavestire* (Uffizi).

¹ Muzel Național de Artă din București posedă trei opere de Tintoretto: *Bunavestire*, *Portretul unui senator venețian* și *Portretul lui Marcantonio Barbaro*. – De asemenea, Renașterea italiană mai este reprezentată aici de Bernardino Luini (*Întoarcerea Sf. Gheorghe*), Lorenzo Costa (două lucrări: *Ursita rea* și *Ursita bună*), Giorgio Schiavone, Il Francia Bramantino, Boccaccio Boccaccino (*Fecioara cu Pruncul*), lucrări din școala florentină, școala lui Bellini, școala lui Antonio Vivarini și ș.a.

GIGANȚII

Leonardo da Vinci

„Cu adevărat minunat și ceresc a fost Lionardo, feciorul lui ser Piero da Vinci. Natura fusese atât de binevoitoare cu el, încât oriunde își îndrepta gândul ori simțirea și în orice făcea se arăta atât de divin încât nimeni nu l-a întrecut vreodată în ce privește deosebita spontaneitate, vioiciune, frumusețe, gingășie și grație“ – îl prezintă Vasari; iar Francesco Melzi, discipolul său cel mai iubit: „Un om asemenea căruia Naturii îi este cu neputință să mai creeze un altul“.

Copilul din flori¹ al notarului ser Piero din Vinci (numele de familie nu este cunoscut) ai cărui strămoși fuseseră încă din secolul XIII, juriști stimați, notari și cancelari ai Republicii florentine (124), s-a născut la 15 aprilie 1452, a fost educat și instruit în familie (și cu preceptori aduși din Florența), manifestând din frageda copilărie o neobișnuită curiozitate și pasiune pentru observarea naturii în varietatea infinită a

¹ Leonardo nu va suferi deloc din cauza situației lui de copil nelegitim. Și nici n-avea de ce: în secolul XV bastarzii joacă un rol mai important ca oricând. Nu numai L. B. Alberti, Erasm din Rotterdam sau Filippino Lippi erau bastarzi, ci și marchizul Ferrarei, sau Francesco Sforza, sau regele Ferrante al Neapolului. Papa Pius II notează că toți cei opt principii care-l întâmpinau la Ferrara erau fii nelegitimi. – Într-o epocă în care individul se impunea prin personalitate, talent, cunoștințe, valoarea sa personală, bastardul nu numai că era crescut fără nici o deosebire alături de ceilalți copii legitimi, dar se bucura chiar de o oarecare simpatie și favoare sentimentală – tocmai pentru că era un „fruct al dragostei“, nu al unei obișnuite căsătorii de interes...

formelor și manifestărilor ei. Dovedind o dăruire cu totul deosebită pentru desen, ser Piero l-a dat să învețe pictură în atelierul prietenului său Verrocchio, a cărui *bottega* era printre cele mai renumite din Florența. Încă de ucenic, maestrul l-a pus să picteze în tabloul său *Botezul lui Hristos* (lucrare nu total finisată, dar singura care i-a asigurat genialului sculptor Verrocchio un loc și în pictura Renașterii) un înger, primul din stânga, care amintește grația și suavitatea lui Botticelli și Filippo Lippi, și care contrastează cu conturul dur al figurilor învecinate. Intervenția tânărului ucenic se extinde însă aici și în peisajul de fundal al tabloului, de multă finețe și poezie¹.

Din această primă perioadă florentină (1473–82) datează *Madona cu garoafa* (München) și probabil *Madona Benois* (Ermitage)², compoziții care conțin elementele tipice proprii creației pictorului. – Desigur, nici acestea nu îi pot fi atribuite cu certitudine ca lucrări executate integral și exclusiv de Leonardo; picturi de perfectă realizare artistică, dar copii (nesemnate), lucrări de atelier, în care contribuția maestrului consta în sfaturi, indicații permanente, sugestii, îndrumări detaliate și precise, control permanent sau eventual doar câteva simple tușe, sunt trecute drept originale – rămânând până la urmă, totuși, adeseori controversate³. – Grupul de lucrări de pictură „asupra cărora nu



Verrocchio: „Botezul lui Hristos“.

planează nici o umbră de dubiu“ sunt foarte puține: *Îngerul din „Botezul“* lui Verrocchio (Uffizi), *Bunavestire* (Luvru), *Bunavestire* (? Lorenzo di Credi, Uffizi), *Adorația Magilor* (Uffizi, neterminată), *Sf. Ieronim* (neterminat, Pinacoteca Vatican), *Madona între stânci* (Luvru), *Cina cea de taină* (Milano), *Gioconda* (Luvru), *Sf. Ioan Botezătorul* (Luvru) (97). – Dar indubitabilă este și „*Sf. Ana, Madona și Copilul*“ (Luvru).

*

În acești ani Leonardo începe o lucrare remarcabilă, dar lăsată neterminată: *Sf. Ieronim*, – de un intens, patetic dra-

¹ Se pare că primele lucrări executate în atelierul lui Verrocchio au fost sculpturi de mici dimensiuni, menționate de contemporani (de ex. Lomazzo în *Tratatul despre pictură*, 1584). Vasari vorbește cu nerezăcută-i admirație de picturi sau desene (pierdute), printre care capul unei *Meduze*, pictat în ulei („este una din lucrările strălucite aflate în palatul ducelui Cosimo“) și un carton pentru o tapiserie destinată regelui Portugaliei, reprezentând pe *Adam și Eva* în Paradis „carton lucrat astfel încât se poate spune cu drept cuvânt că nici o altă minte, chiar dumnezeiască, nu poate face ceva la fel“.

² „Această *Fecioară* care râde este atât de accesibilă și a suscitat o lungă serie de copii, dintre care cea mai celebră este *Fecioara cu garoafa* de Rafael (124).

³ *Madona cu garoafa* (München), *Madona Benois* (Ermitage), *Madona Litta* (Ermitage), *Madonna cu pisica* (Savona), *Madona cu Copilul*

(pentru Florimond Robertet, 1501, – col. particulară), *Ginevra Benci* (Muz. Washington, Nat. Gal.), *Doamna cu hermelina* (Cracovia), *La Belle Ferronière* (Luvru), *Portretul unui muzician* (Ambrosiana), *Bunavestire* (Uffizi – Lorenzo di Credi), replica *Fecioara între stânci* (Londra, Nat. Gall. – Antonio Boltraffio), *Leda și lebăda* (Salzburg, – Cesare da Sesto), *Ioan Botezătorul* (Luvru, – cu attributele lui Bachus), ș.a. Dintre acestea, unele în mai multe versiuni.

matism împins până la limitele disperării, căruia îi răspunde răgetul leului întins la picioarele sfântului. – O operă de mai mici dimensiuni, o predelă probabil, mai rar menționată dar excepțională ca noutate de sentiment și de interpretare este *Bunavestire* (Luvru, 1469–70); surprinde impresia imediată de pietate pe care o transmite figura Fecioarei, – modestă, umilă, îngenunchiată în fața îngerului vestitor: spațiul care separă cele două personaje în genunchi crează atmosfera unei așteptări pline de mister.

Total opusă acestei picturi, atât prin concepție cât și prin execuția ce crează o impresie mult diferită este binecunoscuta *Bunavestire* (Uffizi), de o accentuată picturalitate, somptuozitate a ansamblului operei și teatralitatea prețioasă a scenei¹. – Scena se desfășoară pe un fond de arhitecturi și arbori (geometrizant desenați), „compoziția este animată de palpitate note clar-obscurale, de la splendidele falduri ale veșmântului Fecioarei la aripile îngerului, de la ierburile și florile pajiștei la munții din depărtare“ (96). Leonardo era încă ucenicul (în aceeași *bottega* cu Lorenzo di Credi) în vârstă de 20 de ani; încât, „în figura Fecioarei, în arhitectura care parcă o strivește și în masa de marmură clasicizantă sunt evidente moduri verrocchiane; dar largul și abundantul drapaj al foarte amplei mantii indică de pe acum pasionatul studiu al drapajului; iar mâinile au deja eleganta, rafinată sensibilitate a mâinilor leonardești“ (116). – Rezultată dintr-o colaborare – imprecizabil în ce măsură – cu Lorenzo di Credi, opera este, într-adevăr, de o picturalitate excepțională, dar neconvingătoare, logic și psihologic, raportată la predela de la Luvru și la întreaga pictură a lui Leonardo.

¹ „În locul umilei slujnice plecată în fața mesajului divin, imitatorul lui Leonardo (Lorenzo di Credi, – n.n.) a pictat o nobilă florentină, cu un cap prea mic, care, surprinsă în timpul lecturii, își ridică spre cer mâinile mirate. Mâini minunate, dar mâini de intelectuală, care parcă enumeră pe degetele ei argumentele ce trebuiesc combătute, în timp ce privirea ei, goală, rătăcește dincolo de tablou [...], iar fondul arhitectural răpește feței Fecioarei tot relieful“ (124).



Leonardo: „Adorația Magilor“.

*

În 1478, Leonardo părăsește *bottega* lui Verrocchio unde fusese, în pensiune 8 ani (din 1472 era considerat pictor înscris în Compagnia di San Luca).

Primele sale opere independente sunt încă legate de cultura figurativă florentină din acei ani prin tipul personajelor și prin gustul pentru ornament (cum s-a văzut, de pildă, în pupitrul Fecioarei din *Bunavestire*, foarte apropiat ca decorație de sarcofagul executat cu câțiva ani în urmă de Verrocchio pentru biserica S. Lorenzo). Dar prima sa operă, întru totul originală, personală, rămâne *Adorația Magilor* (Uffizi), cu care artistul își va încheia prima sa perioadă florentină.

Era subiectul care revine cel mai des în pictura florentină

din Quattrocento. Îl trataseră – în picturi dintre cele mai faimoase ale Renașterii – Giotto și Lorenzo Monaco, Fra Angelico și Benozzo Gozzoli, Botticelli și Filippino Lippi; unii, înfățișându-l ca pe o simplă poveste; alții – ca pe un fastuos eveniment contemporan. Reacția față de tradiție o manifestase recent, în 1477, Botticelli, care interpretează tema eliminând caracterul sacru al reprezentării și transformând-o într-o celebrare a familiei și a doctei Curții a Medicilor. – Leonardo merge mai departe pe această linie: ignoră modelele iconografice și stilistice ale tradiției toscane, elimină și tradiționala colibă a păstorilor, și somptuozitatea orientală a Magilor – pe care îi amestecă în mulțime, într-o aglomerare de 60 de oameni, într-o învâlmășeală care se agită, se frământă, gesticulează, se închină, – figuri intens caracterizate, oameni în atitudinile și expresiile cele mai variate și mai firești; și totul – plasat într-o perfectă viziune perspectivală ce dă adâncime scenei.¹

Adorația Magilor, așa neterminată cum a rămas² era o compoziție trasată în toate punctele ei constitutive. Este, se poate spune, un studiu pregătitor perfect: compoziția spațioasă, în fundal cu un ciudat edificiu, cu grupul de călăreți mai strâns și mai tumultuos în centru, mai calm, mai potolit în fundalul scenei. „La 30 de ani, Leonardo își crease și definise clar lumea sa fantastică, aproape supraomenească“ (116).

*

Dar Leonardo se hotărăște să părăsească Florența.

¹ „Leonardo a revoluționat dintr-o singură lovitură abuzul de contururi, duritățile expresiei, compozițiile prolixе“ (36). – Și este primul pictor care elimină detaliile de prisos și construcțiile decorative (pe care le mai întâlnim totuși – schițate – în *Adorația Magilor* – dar numai aici).

² Lucrarea trebuia terminată, conform contractului, în doi ani; dar pictorul nepredând-o la termen, călugării i-au comandat alta lui Filippino Lippi, cu același subiect; pictură care a rămas în familia Medici (iar din 1794, la Uffizi).



Leonardo: „Bunavestire“ (detaliu).

Orașul ajuns la culmea înfloririi sale¹ era un oraș arogant, conștient de înalta sa superioritate culturală, – în timp ce Leonardo nu se bucura de favoarea Curții medicee. Nu se simțea agreat de Florența, care nu îi oferea posibilitățile de a-și realiza marile ambiții, multiplele, variatele, marile proiecte pe care geniul său le visa – nu numai în domeniile artei, ci mai ales în câmpul științelor și tehnicii. Dintre marile centre ale Italiei, cel care avea cele mai mari posibilități de a-i realiza grandioasele planuri era ducatul Milanului, cel mai bogat din Italia, al cărui ambițios stăpân însetat de glorie era Lodovico Sforza (supranumit „Maurul“ – din cauza părului negru și a tenului închis), care își organizase o curte ce depășea în bogăție și

¹ În orașul cu numai 40–50.000 de locuitori, breasla lânei (Calimala) avea 270 de dughene, 54 de ateliere de marchetărie, 44 de giuvaergerii, 84 de prăvălii luxoase aparțineau țesătorilor, iar băncile ocupau nu mai puțin de 33 de palate – ne informează cronicarul Benedetto Dei (1418–92).

somptuozitate toate celelalte curți italiene: nici o Curte princiară din Europa vremii nu era atât de fastuoasă ca cea a lui Lodovico Moro.

În 1482, Leonardo îi adresează ducelui binecunoscuta scrisoare în care își oferea serviciile în diferite domenii de tehnică și inginerie, civilă și militară; iar la urmă, adăogând: „În afară de asta, pot lucra în sculptură, în marmură, în bronz sau în teracotă, precum și în pictură, tot ceea ce se poate face, mai bine decât oricare altul“.

Primul lucru din oferta prezentată care îl interesa pe orgoliosul duce era să eternizeze în bronz memoria părintelui său Francesco Sforza. Leonardo se angajase și la asemenea lucrări, dar desigur că nu cu entuziasmul cu care ar fi pictat un tablou. Căci, deși făcuse câteva mici busturi pe când era ucenicul marelui sculptor Verrocchio, totuși considera sculptura inferioară picturii – după cum mărturisea în însemnările lui: „Sculptorul nu poate să diversifice caracterele variate ale culorii... Perspectiva sculptorilor n-are nici un adevăr. Perspectiva aeriană lipsește în operele lor... Ei nu pot reprezenta corpuri transparente, nici pe cele translucide, nici norii, nici întunericul, și o mulțime de efecte firești este cu neputință să le obțină... Sculptura arată că ea nu are minunata putință a picturii de a face palpabil impalpabilul... Pictura implică un raționament superior... Sculptura nu este o știință, ci o artă mecanică ce prilejuiește sudoare și oboseală trupească creatorului său...” – Și într-o altă însemnare: „Eu spun că pictura îmi pare cu atât mai de preț cu cât merge spre relief; și că reliefurile sunt cu atât mai rău cu cât merge spre pictură; și părerea mea este că sculptura este lanterna picturii și că între ele diferența este ca de la soare la lună“.

Cu toate acestea, în aprilie 1490 Leonardo pornește să realizeze și acest vis al sculptorilor vremii: statuia ecvestră.

Pe la mijlocul veacului, Donatello fusese cel dintâi care realizase în bronz viziunea condotierului Gattamelata. La cererea Serenissimei de a-l immortaliza pe condotierul său Colleoni, Verrocchio voise să-l întrecă pe Donatello. Dar toate statuile



Leonardo: „Fecioara între stânci“.

ecvestre de până acum, cu toată perfecțiunea cu care era realizat calul, țineau să sublinieze în primul rând personalitatea călărețului. Pe de altă parte, din toate statuile acestea se degaja, mai mult sau mai puțin, o impresie de „static“. Urmărind să fie „maiestuoasă“, sculptorii de până acum nu cereau calului mișcări violente, dinamice, impetuoase. – Leonardo în schimb concepea o asemenea statuie cu totul diferit. El înțelegea că frumusețea sculpturală a unei statui ecvestre stă în întregime în reprezentarea calului; călărețul trebuie să rămână un complement al calului.

Concepția aceasta era cu totul nouă: în numeroasele sale

schite pentru această operă, calul era cel care contribuia mai mult să dea forță și grandoare călărețului care personifica imaginea puterii, a curajului și a individualismului debordant. – După 12 ani de studiu, de schite dar și de nenumărate întreruperi, în 1493, modelul statuii, sau măcar a calului, era gata; și expus în curtea palatului ducal, prilejui numaidecât faima, admirația și entuziasmul general. „Nici unul din marii artiști ai Antichității, nici Myron, nici Praxiteles, nici Fidias, nu se pot măsura cu Leonardo!” – exclama un cunoscut poet din Roma.

Dar „Colosul” – cum îl numeau milanezii – avea 8 metri înălțime (cu soclul, desigur). Problema turnării lui în bronz ar fi constituit o mare problemă tehnică. De asemenea, procurarea metalului necesar: numai pentru cal ar fi fost nevoie de 80 de tone de bronz. Ducele n-avea bani pentru așa ceva. Încât, modelul în cretă rămase în părăsire în curtea palatului ducal; pentru ca, peste 7 ani, să servească drept țintă¹ arcașilor gasconi ai lui Francisc I – iar „Colosul” să rămână doar o tristă amintire.

*

Timp de aproape 20 de ani, ani plini de speranțe și de dezamăgiri, a petrecut Leonardo la curtea Maurului, în pregătirea și organizarea serbărilor de la curte, în meditații, studii și cercetări pe teren, în toate domeniile științei și tehnicii – în lucrări de inginerie militară și civilă, de hidraulică și asanări, de arhitectură și sistematizări urbanisitice, – încât pentru pictură îi rămânea mult prea puțin timp.

¹ Totuși, deteriorarea statuii n-a fost atât de gravă, din moment ce în 1499 regele Franței Ludovic XII ține să meargă să o vadă. Iar în 1501, ducele d'Este face o cerere oficială să i se dea calul să-l ducă la Ferrara, pentru că „în fiecare zi se distruge tot mai mult, căci nimeni n-are grijă de el”. Cardinalul D'Amboise, guvernatorul Milanului, îi răspunde că întrucât Maiestatea Sa l-a văzut și admirat, el nu-l poate mișca din loc fără autorizația Regelui... (127).



Leonardo: Sf. Ioan Botezătorul¹.

În al doilea an al sosirii la Milano i s-a comandat, pentru altarul principal al bisericii San Francesco, un tablou care să reprezinte Fecioara cu copilul Iisus: este unul din puținele tablouri ale lui Leonardo terminate de artist și rămas posterității sub titlul: *Fecioara între stânci*¹.

Tema fusese tratată de zeci de ori până acum, de obicei într-un cadru și în poziții convenționale. Leonardo însă concepe scena în afară de orice formulă mistică: o scenă într-un totu umană, de o natură desăvârșită. Între stânci, la intrarea unei peșteri, cele patru personaje unite printr-un gest de simpatie – principalul element emotiv al tabloului – fac impresia unui

¹ Ulei pe lemn (transpusă apoi pe pânză), 1,98 m. pe 1,23 m. Replica de la Londra, National Gallery, este considerată de majoritatea criticilor o lucrare în colaborare cu Ambrogio de Predis.

moment de viziune păgână, de mister, desprinzându-se ca niște zeități silvane din însuși sânul pământului, învăluite în farmecul acelei atmosfere vespérale străuitor recomandată de Leonardo pictorilor, pe care o crează melancolica lumină a amurgului ce străbate printre stânci; lumina potolită a ceasului inserării ce scaldă în aceeași atmosferă de gingășie cele patru ființe, și pietrele, și plantele din pragul grotei. Totul îl fascinează pe privitor: și peisajul întrezărit în depărtare, și intimitatea scenei, și perfecțiunea desenului. „Stâncile interpun între personaje și apusul de soare vâlul destinat să creeze umeda penumbră crepusculară la care Leonardo ținea atât de mult. Aici, liniștea umbrei tulburată de răsfrângerile luminii se răspândește peste stânci și devine pentru figuri izvor de grație. Capul Fecioarei apare ca printr-un vâl de brumă, contururile trăsăturilor se estompează în atmosferă, carnația și pleoapele au o gingășie catifelată. Iar adierea melancolică a serii pătrunde și surâsul Fecioarei, blând, nehotărât, nuanță adăugată nuanțelor umbrei și luminii“ (126).

Acest efect particular este obținut de pictor prin tehnica denumită „*sfumato*“¹: contururile obiectelor devin imprecise, atmosfera interpusă între ele face ca lucrurile să devină ca și voalate și estompate. „Eliminând deci contururile prin treceri graduale tonale, devine mai puțin netă distincția dintre figură și fundal, – astfel încât amândouă participă, beneficiază de o unică atmosferă sugestivă, cromatică și clarobscurală“ (29).

*

O explicație necesită alegerea de către pictor a acestui neobișnuit cadru al scenei.

¹ „Această delicatețe, *morbidezza*, fuziune impalpabilă de lumină și umbră este *frumosul* lui Leonardo; un „frumos“ care nu are o formă constantă, ci se naște din inspirația sau din impulsul interior de investigare, de încercare de a cunoaște, de a se pune la unison cu relația cu natura; și de aceea frumosul depinde de atitudinea sufletului – ca și de loc, de oră, de lumină“ (4).



Leonardo: „Sf. Ana, Fecioara și Pruncul“.

Unul din miturile cele mai răspândite în ambianța umanistă din timpul lui Leonardo era acela al „peșterii“ din Platon (*Republica*, II): „Sufletele, încarnate în închisoarea trupului, sunt asemenea prizonierilor întemnițați încă din copilărie într-o peșteră“ – scrie filosoful grec¹. Lumea este o temniță iar trupul un mormânt, atâta vreme cât nu a căutat lumina divină a înțelepciunii. – „Acesta este deci sensul ezoteric al tabloului lui

¹ În toate literaturile (dar mai ales în cea italiană: la Dante, Petrarca, Boccaccio, Bembo, Lorenzo Magnifico, ș.a.) întâlnim reminiscențe sau ecouri ale mitului peșterii ca închisoare a sufletului.

Leonardo: Sufletul lumii care plutea deasupra trupului lumii a coborât în peșteră, o luminează cu lumina sa. Iată de ce lumina pornește din cele patru personaje și alungă întunericul care cuprinde peștera: aceasta este adevărata temă a *Fecioarei între stânci*“ (21). – În interpretarea criticului Giulio Carlo Argan acest tablou este, fără îndoială, încărcat de semnificații ermetice: „Peștera“ era un motiv care îl fascina pe Leonardo, – din punct de vedere științific sau geologic, dar mai ales ca „interiorul“ pământului, natura subterană sau subnatură: „receptacolul vieții geologice, a mișcărilor enorme în spațiu și timp, ceea ce constituie secretul acestei vieți“ (36). – „Dacă Leonardo a fost întrecut de alții ca pictor al luminii, în schimb nimeni n-a izbutit ca el, în *Fecioara între stânci*, să ne transmită cu ajutorul luminii și umbrei un sentiment mai pătrunzător al misterului și al temerii religioase“ (22).

„În același timp, în această pictură Leonardo face una din cele mai mari descoperiri picturale ale tuturor timpurilor. Creând cu o adâncă chibzuință contrastul dintre lumină și întuneric, el crează clarobscurul¹. Clarobscurul va deveni mijlocul tehnic cel mai nuanțat, cel mai folosit în pictura mondială. Fără *Fecioara din grota cu stânci* n-am avea nici pe Rembrandt, nici pe Goya. Clarobscurul nu numai că unește ființele de peisaj și de lucruri, dar le face să ia parte la creația universală“ (21).

*

În biserica mănăstirii dominicane S. Maria delle Grazie – cea mai apropiată de castelul ducal și în care ducele dorea să fie

¹ „Clarul și obscurul (adică lumina și umbrele) laolaltă cu racursiul, alcătuiesc cea mai înaltă treaptă a științei picturii“, – notează într-o însemnare artistul. „Lumina tăiată de umbre cu prea multă evidență nu este deloc bine văzută de pictori; ca să scapi de acest neajuns – atunci când pictezi în aer liber – nu vei face figuri de-a dreptul luminate de soare, ci vei închipui vreo ceață sau o lumină prin nori străvezii, lunecând între figuri și soare. Marginile umbrelor nu vor fi prea net conturate față de marginile luminate“.

înmormântat, cu familia sa – Lodovico îl însărcinează pe Bramante să-i construiască o nouă capelă, iar pe Leonardo, să mai învieze printr-o frescă aspectul prea rece al sălii de mese. Subiectul cel mai potrivit era, firește, *Cina cea de taină*; subiect pe care-l trataseră (unii chiar de mai multe ori) și Giotto, Fra Angelico sau Tadeo Gaddi și Signorelli, Ghirlandaio sau Andrea del Castagno, și pe care-l vor relua mai târziu Veronese, Tintoretto, Rafael sau Andrea del Sarto, și mulți alții încă. Toți aceștia reprezentaseră sau vor reprezenta



Leonardo: „Un condotier“.

subiectul ca o masă liniștită, o agapă rituală, în care personajele (adeseori reproducând figurile unor notabilități ale orașului) aveau atitudinea și rigiditatea unor statui de bronz.

Leonardo însă nu va trata tema ca o cucernică masă convivială, nici ca un act ritual cu înțelesuri mistice, ci ca o dramă pur umană: drama ingratitudinii și a trădării, degrevată de orice balast mistic și care pe pictor îl interesa ca psiholog și ca poet dramatic. De aceea, din legenda evanghelică el nu alege momentul euharistic, al preschimbării pâinei și vinului în trupul și sângele lui Hristos, ci momentul reacției tuturor apostolilor provocate de cuvintele lui Iisus: „Unul din voi mă va vinde“. Este momentul culminant al unei puternice drame umane, al cărei aspect psihologic se rezolvă în agitatele mișcări ale apostolilor, în reacțiile și varietatea expresiilor individuale. Rupând-o încă o dată cu tradiția care pune personajele într-un simetric aliniament cu Hristos, Leonardo divide și articulează scena regrupând figurile apostolilor și variind grupurile însele

prin diferite gesturi și expresii¹. Figurile sunt dispuse în grupuri de câte trei, încât Hristos apare izolat în centrul scenei. (Pentru prima dată în istoria reprezentării temei, Iuda nu este plasat la masă, ci în spatele lui Ioan) (138). Expedientul acesta sporește tensiunea dramatică, la care contribuie și emoțiile ce se propagă pe figurile apostolilor și care exprimă reacții diverse: surpriză, uimire, incredulitate, teamă, durere, — „toate acestea dovedesc studiul aprofundat al pictorului asupra fizionomiei înțeleasă ca oglinda sufletului, evitând repetările și dezvoltând unul din conceptele fundamentale ale Renașterii: fiecare om este o personalitate unică, irepetabilă, diferită de oricare alta“ (28).

Pentru un cât mai desăvârșit adevăr uman, pictorul studiasse personajele mai intens ca oricând, pe străzi, prin piețe, prin cartierele mărginașe ale orașului, observând figuri, gesturi, fizionomii, schițându-le repede în carnetul său nelipsit, studiindu-le acasă, desenând mai întâi personajele nude, pentru a putea da anatomiei și mișcărilor întregul adevăr. Toți apostolii (afară de Ioan) au trăsături energice, foarte pronunțate — pentru că, de fapt, erau oameni simpli, din popor, ansamblul parcă subliniind caracterul plebeu al noii religii. În contrast — în centru figura senină și ușor melancolică a lui Iisus, pentru prima dată reprezentată fără barbă și fără convenționalul nimb. — Dar ceea ce surprinde mai întâi privitorul este muzicalitatea coloristică a ansamblului. „Sfântului templu al grațiilor (scrie marele matematician al vremii Luca Pacioli în prefața tratatului său *Despre proporție*) trebuie să-i cedeze de-acum înainte toate templele lui Apelles, Myron și Policlet“.

Uimit de frumusețea capodoperei regele Ludovic XII vrea să transporte în Franța zidul cu minunata frescă — pe care, de-a-

¹ „Stările sufletești schimbă neconștient chipul omului... Aceste stări sufletești trebuie să se îmbine cu gesturile mâinilor, cu schimele obrazului și mișcările întregii ființe“. „Chipurile să nu le dăruiești una și aceeași expresie, așa cum greșit procedează unii; fă-le cu expresii felurite, după vârsta și trupul lor, după firea lor veselă sau tristă“ — notează pictorul în însemnările sale.



Leonardo: „Cina cea de taină“.

lungul veacurilor, nenumărați pictori se vor grăbi să o copieze — primii, discipolii săi mai iubiți, Francesco Melzi și Marco d'Oggione.

Dar peste numai câteva decenii începe tragedia *Cinei*. Mai întâi, pictura începe să se deterioreze — din cauza pictorului care, voind să experimenteze o nouă tehnică, greșise compoziția acestei *tempera* pe tencuială. În secolul următor călugării, pentru a mări ușa sălii de mese, taie o parte din această frescă de mari dimensiuni (8,80 m. pe 4,60 m.). — În timpul invaziei napoleoniene încăperea devine incartiruire pentru dragoni (care trag la țintă în capetele apostolilor), apoi grajd, apoi magazie de furaje, apoi este inundată și abandonată. După care Eugène de Beauharnais, viceregele Italiei, restaurează sala, punând pe un oarecare pictor Bossi să copieze *Cina* (copie despre care va scrie Goethe). În sfârșit, după repetate operații de restaurare s-a salvat din sublima compoziție a lui Leonardo doar compoziția, ritmul, profilul vag, atitudinile, mișcările, gesturile — și amintirea unei coloristici divine... — Umbra *Cinei de taină*...

*

În 1504, pentru a celebra victoriile Florenței, Signoria îi însărcinează pe Leonardo și Michelangelo să decoreze Sala Ma-

relui Consiliu cu două fresce: *Bătălia de la Anghiari*, respectiv *Bătălia de la Cascina*. În primăvara anului următor cartoanele operelor sunt terminate și expuse publicului.

Leonardo începe lucrul, desenând siluete de cai în galop năpraznic cu coama în vânt, alții ridicându-se pe picioarele dinapoi, alții mușcându-se unii pe alții, sau zăcând morți la pământ, – și luptători cu chipul desfigurat de groază, alții scoțând urlete de furie, alții morți sau în agonie. – În notațiile și schițele sale pregătitoare războiul este văzut de artist ca nebunia cea mai sălbatică – *pazzia bestialissima*¹. Niciodată nu se mai văzuseră în Italia figuri atât de puternic antrenate în furia războiului². Dar după ce începuse fresca, culorile, dintr-o greșeală a artistului care încercase încă o dată o tehnică nouă, neadecvată, culorile au început să se prelingă – și lucrarea s-a distrus; după ce însă câțiva pictori o copiaseră, – printre care Rubens, care ne-a lăsat celebra copie a episodului central (Luvru).

Față de staticele (mai mult sau mai puțin) scene de luptă pictate până acum – de Paolo Uccello, de Piero della Francesca,

¹ În realitate, până la invazia armatelor lui Henric VIII al Franței în 1494, războaiele în Italia constau într-un fel de elegante turnire. Faimoasa bătălie de la Anghiari pe care Leonardo o picta pentru Sala Marelui Consiliu trecea drept o bătălie sângeroasă, întrucât în această luptă un luptător își pierduse viața... (21).

² În legătură cu această operă, Leonardo notează în însemnările sale zeci de indicații privind concepția, viziunea, amănunte, recomandatii asupra temei: „De vei înhipui, tu poet, o sângeroasă luptă, o vei pune într-un văzduh întunecat, în beznă, în fumul înspăimântătoarelor și ucigătoarelor arme de război, cu fuga plină de groază a nefericiților speriați de înfiorătoarea moarte”. „Vei arăta câțiva cai târându-și de oblânc călăreții morți... Celor învinși dinții să le fie descleștați să pară că strigă, văitându-se... Pe alții, îi vei înfățișa urlând cu gura larg căscată și fugind... Alții, muribunzi, scrâșnind din dinți, dându-și ochii peste cap, încleștându-și pumnii... S-ar putea arăta și o grămadă de oameni, căzuți deasupra unui cal mort...” etc.



Leonardo: „Trei apostoli” (din „Cina”).

ș.a. – lipsite de un adevărat dramatism impresionant, Leonardo aducea aici o forță și un dinamism frenetic care nu își găsește echivalent – în istoria universală a artei – decât în operele marilor pictori chinezi. – Benvenuto Cellini spunea că atâta timp cât cele două cartone s-au păstrat, ele au constituit „școala lumii”; *Bătălia de la Anghiarii* fiind „opera cea mai divină ce se poate închipui”.

*

Cea mai lungă perioadă de creație artistică a lui Leonardo s-a desfășurat în timpul șederii sale la Milano. Dar biografia lui înregistrează și alte două etape – la Veneția și la Roma. Puțin interesante însă, – aproape deloc pentru creația sa artistică.

La Veneția – unde ajunge și se oprește doar 3–4 luni, însoțindu-l pe prietenul său ilustrul matematician Luca Pacioli – se ocupă de lucrări de inginerie hidraulică în zona nordică a regiunii venete (Friuli, Isonzo), în scop defensiv, preventiv,

contra amenințării invaziei armatei turcești din apropiere¹. În rest – nici o mențiune, nici o impresie, nici o schiță, nici un interes pentru arta venețiană. Eventual, numeroasele schițe de cai din manuscrisele lui ar putea fi și o amintire a celebrului grup de cai al lui Lisip de pe fațada bazilicii S. Marco, – sau calul lui Colleoni; „dar oricine vede că acesta este un motiv ocazional, nu esențialmente venețian (125)².

*

În cursul vieții sale Leonardo a fost la Roma de mai multe ori, dar numai două din aceste vizite sunt semnificative. Prima – un scurt sejur (în 1505) chemat ca să dea indicații privind metoda, procedeele de a bate noile monede emise de papa Iuliu II; a doua a durat 3 ani (1513–16) ca oaspe al lui Giuliano dei Medici, comandant general al milițiilor pontificale (și fratele viitorului papă Giovanni XXIII), în care calitate Leonardo îi putea fi de mare folos în probleme de inginerie militară.

„Entuziasmele erudite ale oamenilor Renașterii pentru Roma antică, pentru clasicism și pentru gloria Cezarilor, se pare că n-au avut acces în sufletul lui Leonardo... Anticii sunt foarte rar menționați în scrierile lui... În timp ce atâția mari oameni din timpul lui cercetau cu o devotată dragoste marmurele, picturile, vestigiile construcțiilor imperiale, Leonardo vorbește de „*aceste vechituri*“ (79). Trăia retras în locuința lui din Belvedere, (palatul Vaticanului); s-a întâlnit aici cu Bramante, cu Michelangelo,



Leonardo: „Sf. Ieronim“.

cu Rafael – care îi admirase operele din Florența, – cu Fra Luca Pacioli, numit de papa Leon X profesor de matematică la noul studio Sapienza, cu care se întreținea în probleme de știință și tehnică – singura sa ocupație aici¹. În această ambianță romană – și care îi cunoștea și îi admira operele, care după ce pictase *Cina* îl considera cel mai mare pictor al epocii, dar care aici se îndeletnicea cu orice numai cu pictura nu – Leonardo n-a găsit simpatii. Papa, glumind spunea: „Omul acesta nu e de disprețuit pentru că el începe să se gândească la sfârșit, înainte de a începe opera“.

¹ Alt studiu în cursul scurtului sejur venețian privea „înnotul subacvatic“, în scopul forării de către scafandri a fundului galerelor turcești. Proiectul a rămas pe hârtie; Leonardo refuzând să-l divulge – „pentru a nu da o momeală răutății oamenilor care ar profita să scufunde corăbii împreună cu oamenii care se află pe ele“.

² Și nici neapărat un ecou venețian nu ar putea fi interpretată această observație pe care și-a notat-o: „Omul are în el lacul de sânge, în care crește și descrește plămânul în timp ce respiră; corpul pământului își are marele său ocean, care și el crește și descrește tot la 6 ore pentru respirația lumii“; cu toate că „la Veneția, această respirație a lumii se simte și se vede mai bine ca în oricare altă parte“ (125).

¹ La Leonardo face aluzie ilustrul Baldassare Castiglione când scrie: „un altul din primii pictori din lume disprețuiește arta în care el este rarissim, și se ocupă de filosofie în care are concepții atât de ciudate și noi himere, pe care el, cu toată pictura lui, n-ar ști să le picteze“.

La 17 martie 1516 Giuliano dei Medici – unicul său protector – moare de ftizie. Să ajungă în anturajul papei, n-avea ambiția. Se hotărăște să se întoarcă la Milano. Nu din cauză că la Roma ar fi suportat dușmănia marilor săi rivali: „Nicăieri nu găsim în însemnările lui un singur cuvânt contra celor pe care istoricii au vrut să ne facă să credem că ar fi fost inamicii lui“ (79).

*

Din ultima fază a activității lui Leonardo ca pictor (deci după 1513) datează cele trei capodopere: *Sf. Ana, Fecioara și Pruncul*, *Gioconda* și *Ioan Botezătorul*.

Primul tablou – remarcabil (deși, ca subiect, nu era foarte potrivit pentru solemnitatea unui altar principal) în primul rând prin noutatea concepției iconografice. Cu lirismul cald al celor trei personaje, cu finețea aeriană a veșmintelor, cu ciudata expresie a surâsului Sfintei Ana, și mai ales cu îndrăzneala construcției: compoziția în piramidă perfectă, calculată cu atâta strictețe în spațiul restrâns al tabloului, încât a trebuit să recurgă la neobișnuita atitudine a Fecioarei stând pe genunchii Sfintei Ana; grupul se constituie astfel într-o piramidă desăvârșită. Tabloul a exercitat o influență considerabilă asupra lui Rafael și a manieriștilor Cinquecento-ului târziu.

*

Mona Lisa di Anton Gherardini, soția (de 16 ani când se căsătorise) vârstnicului negustor de mătasuri Francesco del Giocondo, avea 24 de ani când venise prima oară în atelierul lui Leonardo. Nu era prea frumoasă, dar privirea artistului ghicise în dosul acestei înfățișări obișnuite o fire calmă, echilibrată, mândră și rece, subtilă, inteligentă și cultivată (citea curent grecește și latinește), care caută să se retragă în viața ei interioară. Și pictorul reușește să redea în portretul ei o extrem de vie impresie de continuă mișcare a jocului de gânduri și de sentimente. „În figura femeii Leonardo surprinde fluiditatea emoțiilor și o complexă viață psihică transpare prin expresia

instabilă greu de fixat și de descifrat. Marea intuiție a artistului constă în a fi sesizat o expresie mereu schimbătoare și nefixată într-o manieră definitivă, care îl pune pe privitor în fața unui lucru viu“ (29). Este o prezență discret-intelectuală ce pornește din planul realității pe care îl transcende contemplându-l din planul meditației. În portretul Giocondei, ca în orice portret, „ceea ce noi numim expresie se ascunde mai ales în două trăsături: unghiurile gurii și unghiurile ochilor. – Or, sunt tocmai aceste părți pe care Leonardo le-a lăsat, în mod intenționat, nedefinite, afundându-le într-o delicată penumbră. Iată de ce nu suntem niciodată siguri de starea sufletească cu care ne privește Mona Lisa. Expresia ei ne pare totdeauna că ne scapă“ (63).

Leonardo nu își plasează modelul într-un interior, ca pictorii flamanzi, căci pe el nu l-au atras niciodată nici detaliile¹ nici tonurile minore ale unui interior; îl plasează în aer liber. Într-un peisaj straniu, care participă și el la psihologia – fluidă, instabilă, indefinită – a modelului²; și nu îl situează într-o lumină puternică, o lumină care ar fi banalizat formele și ar fi anulat



Leonardo:
„Doamna cu hermina“.

¹ „Niciodată în compoziții să nu adaugi ornamente figurilor, întrucât împiedică forma și mișcarea figurilor și tulbură esența lucrurilor.

² „În peisajul din fundal, stâncile roase de curgerea continuă a râurilor fac aluzie la mișcarea ciclică a apei care schimbă neîncetat fața Terrei. – Tema principală a tabloului este deci curgerea vieții în toate aspectele ei, de la emoțiile umane la schimbările din natură“ (29).

particularitățile expresiei, scaldând-o într-o lumină crepusculară: „*Privește chipurile oamenilor seara și observă câtă gingășie și pace emană din ele!*“ – notează odată pictorul. – Leonardo înțelegea că un pictor „trebuie să lase spectatorului ceva ce să ghicească; dacă contururile nu sunt deliniate rigid, dacă forma este lăsată puțin vagă, ca și cum s-ar pierde, s-ar evapora în umbră, orice impresie de rigiditate și ariditate va fi evitată. Aceasta este faimoasa invenție leonardiană zisă „sfumato“ (63).

Leonardo notase odată, cu obișnuita-i subtilitate, că „*toți pictorii au tendința de a aduce propria lor asemănare în portretele pe care le pictează*“; că această invadare a modelului de către personalitatea pictorului, această involuntară dotare a chipului pictat cu elemente și aspecte luate de pictor din propria sa biografie și „fotografie“ spirituală este o lege a creației artistice. – Atunci: oare n-a înzestrat Leonardo chipul Giocondei cu trăsături, umbre și lumini din propria-i personalitate, privindu-și apoi portretul modelului ca și cum s-ar fi privit pe el însuși într-o oglindă? Oare nu este, într-un fel, un autoportret această imagine de viață complexă, subtilă, aproape insesizabilă în mobilitatea ei, această figură a Giocondei, iluminată de înțelegerea adâncă a lumii și a oamenilor, umbrită de un ușor scepticism și nuanțată de aerul de blândă superioritate ce i se reflectă în priviri și care îi flutură pe buze ca un surâs? Surâsul Giocondei?¹

*

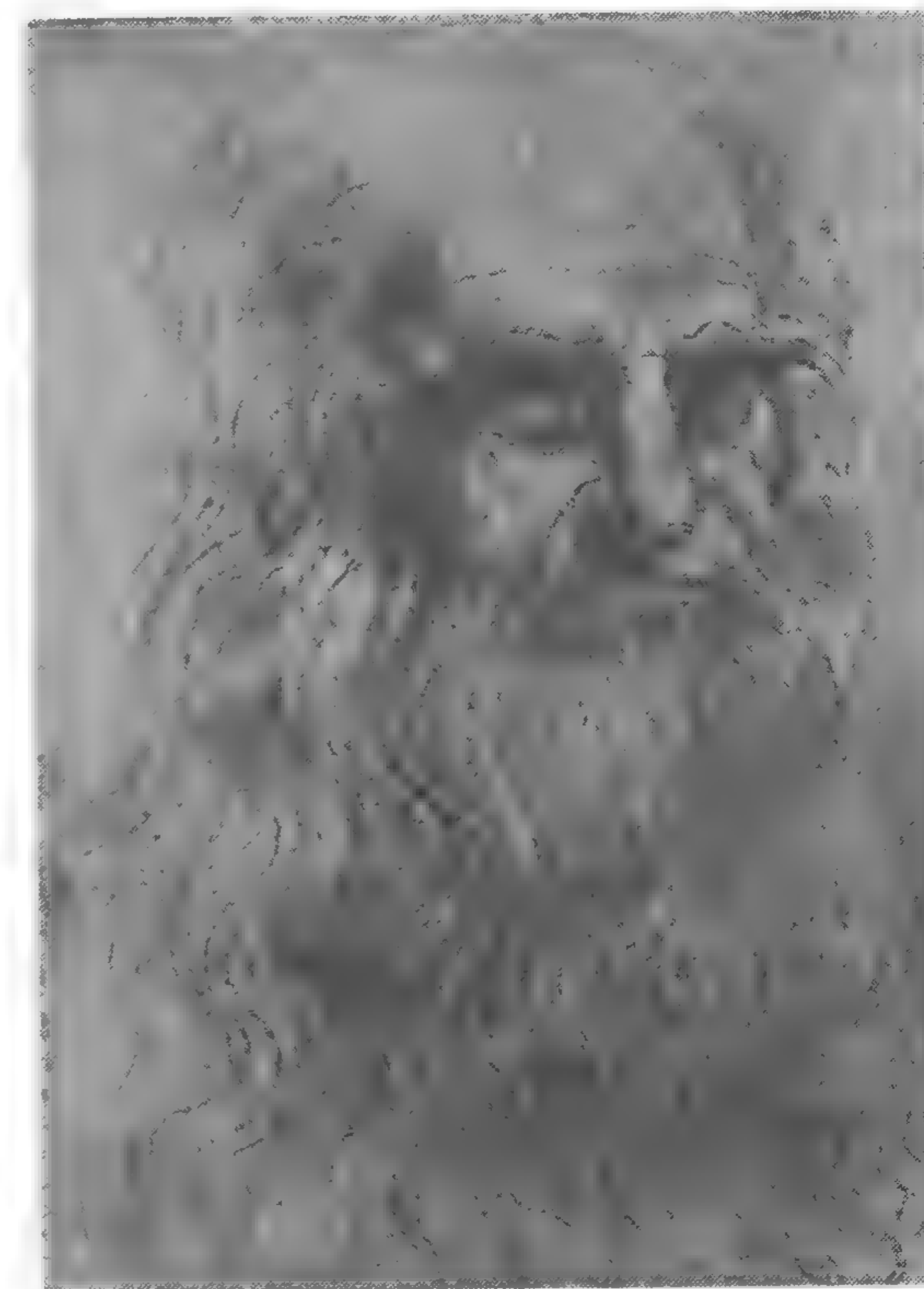
Leonardo este primul artist al Renașterii care a eliberat artistul din poziția de vasal al Antichității, unicul său maestru fiind Natura; artistul care a înlocuit imitația măștrilor cu studiul Naturii. „*Pe drept vom spune: pictura e știință și fiică legitimă a*

¹ „Portretul n-a fost lăsat Giocondei pentru că, probabil, Francesco del Giocondo nici nu i-l comandase lui Leonardo, ci acesta a vrut să picteze numai pentru plăcerea lui acest magnific model. Cert este că Leonardo l-a luat cu el în Franța și că în 1550 tabloul făcea parte din colecția regală de la Fontainebleau“ (116).

naturii, pentru că toate cele văzute sunt născute din natură, de unde se trage pictura. O von numi deci, pe bună dreptate, nepoata naturii și înrudită cu Dumnezeu. – „*Ca pictor bun, tu trebuie să fii în stare să reproduci, prin arta ta, toate formele pe care le reproduce natura*“.

Pictura este echivalentă, pentru Leonardo, cu însăși măreția naturii. „*Cel ce disprețuiește pictura își îndreaptă disprețul către natura însăși, deoarece opera din mâna pictorului înfățișează natura însăși; de aceea cel ce o disprețuiește este sărac cu duhul*“. „*Toți acei care nu iau natura ca model, acest dascăl al tuturor măștrilor, zadarnic se străduiesc să facă artă*“.

Supremația absolută a picturii față de celelalte arte este argumentată și dovedită în comparații cu fiecare. – Cu sculptura: „*Pictura este de mai multă judecată, de mai mare meșteșug și de mai mare minunăție (admirație – n.n.) decât sculptura, pentru că ea cere ca mintea pictorului să pătrundă în însăși esența naturii și să devină tâlmaci între natură și artă, discutând cu ea pricinile imaginii ei, izvorâte din legitatea ei*“. „*Între sculptură și pictură nu găsesc altă deosebire, în afară de aceea că sculptorul își duce la capăt opera cu o mai mare oboseală trupească (fizică – n.n.) decât pictorul; pe câtă vreme acesta din urmă și-o duce pe a sa cu o mai mare cheltuială de minte*“. – Cu poezia: „*Pictura e o poezie mută, poezia e o pictură oarbă; și una și alta imită natura pe cât le stă în putință și prin ele amândouă se pot arăta obiceiuri omenești*“. Dar „*Pictura cuprinde o*



Leonardo: „Autoportret“
(sanguină).

mai mare bogăție și diversitate decât poezia, fiindcă pictorul poate face un număr nesfârșit de lucruri pe care vorbele nici n-ar putea să le numească, neavând la îndemână cuvinte potrivite“. *„Pictura nu are nevoie să fie interpretată în mai multe limbi, așa cum se întâmplă cu cele ale scrisului, ci mulțumește de îndată seminția umană, întocmai ca lucrurile create de natură. – Cu muzica: „Muzica nu poate fi numită altfel decât sora Picturii, prin faptul că ea este subiectul auzului, care este al doilea simț după cel al văzului și compune prin împreunarea părților sale proporționale, constrânse să se nască și să moară într-unul sau mai mulți timpi armonici“.* Dar spre deosebire de pictură, care menține în viață frumusețile pe care le înfățișează, *„muzica moare numaidecât după ce a fost executată“.*

Leonardo refuză categoric orice „principiu al autorității“ și afirmă valoarea exclusiv a experienței. *„Respinge orice sistem sau concepție a priori despre natură, orice sistem sau teorie a spațiului și ignorează în mod deliberat lecția Antichității, cu alte cuvinte nu recunoaște autoritatea istoriei“* (4). El și-a dat seama de limitele perspectivei geometrice: *„Ochiul, prin perspectiva liniară, nu ar prinde (realiza – n.n.) depărtarea dintre două obiecte puse într-același rând pe linia de vedere dacă ochiul nu s-ar mișca și mai ales dacă n-ar fi perspectiva culorilor“* și perspectiva aerului, atmosferei interpuse între om și obiect. – Dar *„se mai află o altă perspectivă pe care o voi numi aeriană; ea ne ajută ca, prin felurile desimi ale straturilor de aer, noi să cunoaștem depărtările schimbătoare ale clădirilor de tot felul ce se află pe același rând... Pentru aceasta, e nevoie să reprezinti aerul cu o oarecare grosime. Într-o asemenea atmosferă, tu prea bine știi că lucrurile aflate cel mai în fund, ca de pildă munții, din pricina straturilor mari de aer dintre obiect și ochiul tău, par albaștri și aproape de aceeași culoare cu aceea a aerului atunci când soarele se află la asfințit“.*

N-a rămas străină preocupărilor lui Leonardo nici problema peisajului, deși, practic, a tratat această temă foarte rar, puțin și întâmplător. Peisajele – *„mai bine e să le pictezi când soarele se află în spatele norilor; atunci arborii sunt scăldați în lumina*

universală ce se revarsă din cer, și sunt învăluiți de umbra ce urcă din pământ. – Gombrich observă chiar că există pasaje în însemnările lui Leonardo „care ne îndreptătesc să considerăm pictura de peisaj ca o activitate independentă“ (64) care ar duce la constituirea unui gen autonom de artă. Iată, în legătură cu aceasta, o însemnare: *„Iar dacă pictorul vrea să evoce așezări sau pustii, unghere umbrite și răcoroase pe timp călduros sau colțuri calde când e frig, el le va plăsmui. Astfel, dacă el dorește văi, sau vrea să descopere mari întinderi de pământ din piscuri de munte și să privească marea la îndepărtatul orizont dincolo de ele, aceasta stă în puterea lui“.*

În pictură, ca în orice altă artă sau domeniu științific ori tehnic, „Leonardo are conștiința superbă de a putea face totul în comparație cu oricine“ (140). „Când se întâmplă să vorbească de puterea picturii sale, se exaltă ca și cum ar fi în posesia unei puteri divine: *„Dacă pictorul vrea să vadă frumuseți de care să se îndrăgostească, el este domnul și stăpânul; și dacă vrea să vadă lucruri monstruoase care înspăimântă, sau care să fie ridicele și de râs, sau într-adevăr demne de milă, el este stăpânul și dumnezeul lor“.* – „Dumnezeirea științei pictorului face ca mintea pictorului să se preschimbe într-o asemănare de minte cu cea divină“.

*

Încă din 1506, Ludovic XIII încearcă în toate felurile să-l aducă în Franța pe pictorul Cinei. Nu reușise nici măcar să-l convingă să-i facă portretul – visul lui. Dar după 10 ani, tânărul Francisc I – avea 24 de ani – îl determină să accepte; și în toamna anului 1516 Leonardo pornește la drum, însoțit de discipolul său cel mai iubit și de un servitor, ducând cu el trei tablouri de care nu se va despărți niciodată: Sf. Ana, Fecioara și Pruncul, Mona Lisa (cumpărat de rege, dar lăsându-i-l în păstrare pictorului) și Ioan Botezătorul – pe care îl va termina aici¹. Leonardo îl reprezintă pe pustnicul predicator și ascet sub o

¹ La care Leopoldo Mabillean („Leonardo în Franța“ – (83)) adaugă Leda, La Belle Ferroniere și al doilea carton pentru Sf. Ana.

înfățișare în care, realizând neegalata capodoperă a clarobscurului renașcentist, contopește într-o singură ființă chipul bărbatului și al femeii, tipul păgân al androginului, mitul antic pe care artistul îl cunoștea din lectura *Banchetului* lui Platon și a *Comentarului* lui Marsilio Ficino, operele de mare popularitate ale umanismului neoplatonician de care era profund impregnată gândirea sa filosofică și artistică; o figură de tânăr efeminat, un efeb cu o carnație catifelată și lipsită de musculatură virilă, cu o feminină grație ondulatorie a torsului, cu o atitudine molatecă și o privire surâzătoare de Madonă, asemănătoare Giocondei: un imn păgân de gloriificare a voluptății. – „Leonardo este singurul artist despre care se poate spune, în sens perfect literal: pe tot ce a pus mâna, a transformat în eternă frumusețe“ (22).

Ultima capodoperă a pictorului, ultimul mesaj al umanistului. Căci în acești trei ultimi ani ai vieții petrecuți în foișorul Cloux de lângă castelul Amboise, unde regele îl vizita foarte des cu o sinceră și cordială afecțiune, Leonardo, cu brațul drept paralizat, desena dar nu mai picta – doar din când în când mai intervenea cu o tușă sau un ușor amănunt la cele trei tablouri care îi erau mai la inimă. Doar două lucrări de șevalet ale lui Francesco Melzi (*Vertumno* și *Colombina*, cu mai multe replici) sunt singurele care mai pot fi referite la pictorul Leonardo; în rest, tot timpul preocupat și ocupat cu nenumărate chestiuni, cercetări și proiecte științifice și tehnologice. – „Întâlnirea“ cu Franța n-a avut nici un efect asupra lui Leonardo. Nici artistul n-a avut nici o influență efectivă asupra artei franceze a acestei epoci: „N-a avut aici nici un elev în acești trei ani. Nici operele sale, expuse la Fontainebleau, n-au provocat entuziasm, emulație sau imitație. Școala din Fontainebleau rămâne somptuoasă și decorativă fără nici un sens al misterului leonardesc (83)¹.

¹ „Numai Flandra a rămas insensibilă la acest farmec. Romantismul o descoperă pe *Gioconda* și pe *Ioan Botezătorul*. Dar Ingres îl preferă pe Rafael. În schimb Delacroix nu-l vede decât pe Leonardo. La fel ca Baudelaire în *Les Phares*“.



Leonardo: „Mona Lisa“.

*

„Școala lui Leonardo, cu dezvoltările ei, a avut o importanță mai mare decât a oricărui artist din orice epocă. Chiar și inteligența lui Rafael se deschide ca o floare la revelațiile artistice ale învățăturilor și operelor lui Leonardo“ (139)¹. Despre influența lui Leonardo aflăm încă de la Vasari. Pentru Sebastiano del Piombo, Palma Vecchio, chiar Tițian (ale cărui Madone au sensibile ecouri leonardești), operele sale au o profundă semnificație. „Multe picturi ale Școlii din Fontaine-

¹ Numele elevilor săi ale căror opere sunt vizibil marcate de influența Maestrului, figurând în toate marile muzee, ocupă locuri de frunte în pictura Renașterii italiene (Marco d'Oggiono, Giovanni Boltraffio, Francesco Melzi, Lorenzo di Credi, Ambrogio de Predis, Andrea Solario, Bernardino Luini, Gian Pietrino, Giacomo Salaino, Bernardino dei Conti, Cesare da Sesto, Francesco Napoletano, ș.a.).

bleau conțin motive leonardești. Dürer, acest german care are adânci și multiple legături cu arta lui Leonardo, ia de la el, variindu-le, o serie de compoziții, de Madone, de caricaturi, reprezentări de cai și moduri ornamentale. Și în opere ale lui Cranach, Holbein, Altdorfer se întâlnesc viziuni și coloristica lui“. – În schimb Leonardo datorează flamanzilor elemente artistice fundamentale ale tehnicii pictorice – de la Van Eyck și cu ecouri din Metsys, Mabuse și Van Orley.

În primăvara anului 1519, Leonardo se stinge, – în prezența doar a fiului său spiritual Francesco Melzi; care comunică într-o scrisoare florentinilor trista veste, încheind: „Toată lumea deplânge pierderea unui om asemenea căruia Naturii îi este cu neputință să mai creeze un altul“¹.

¹ Cf. și Ovidiu Drimba: „Leonardo da Vinci“, ed. Saeculum I. O., 2000. (Prima ediție: 1957).



Leonardo: „Bătălia de la Anghiari“ (copie de Rubens).

Rafael

„O carieră rapidă și scurtă, o infinită seducție, un succes irezistibil; Rafael, care și-a fascinat vremea, a fost, fără nici o îndoială, cel mai admirat pictor al lumii“ (Chastel). „Școalei din Umbria i-a fost rezervat privilegiul de a da artei italiene pe pictorul cel mai echilibrat, armonios și senin, artist cu o creativitate generoasă, nutrită cu o aleasă cultură, în care Renașterea își exprimă întreg geniul său de măsură și eleganță: Rafael Sanzio“ (92).



Rafael: „Galatea“.

Rafael – „divinul“, cum era supranumit de contemporani – s-a născut la Urbino (1483, m. 1520), a copilărit și a respirat atmosfera culturală și artistică a curții ducale Montefeltro. Tatăl său Giovanni Santi (latinizat: Sanzius, de unde „Sanzio“) era un modest pictor, autodidact; avea însă o cunoscută „bottega“ de artizanat artistic, cu un vad bun; personal, nu avea o prea mare faimă, dar în mediul său provincial era considerat un maestru, cel mai bun pictor local. (Dar era și un cunoscut om de litere, autorul unei *Cronici rimate*, scrisă în terține, de o incontestabilă valoare documentară, istorico-politică, privind ducatul Urbino)¹. Tablourile și frescele lui, mult influențate de Piero della Francesca și de pictura flamandă, erau destul de bine apreciate.

Orfan de mamă la 8 ani și la 11 de tată, care îl inițiasse în pictură, copilul lipsit de căldura vieții de familie și-a continuat ucenicia la cunoscutul pictor local Timoteo Viti, pasionat admirator al artei lui Perugino. În contact permanent cu fastuoasa ambianță culturală și artistică de la Curte, s-ar putea spune că, de fapt, „în mod direct sau indirect, Palatul Ducal a fost acela care l-a educat pe Rafael până la vârsta de 16 ani împliniți (26).

Prima sa compoziție care se cunoaște, aproape o capodoperă executată la vârsta de 15 ani (132) este *Somnul cavalerului* (Nat. Gallery, Londra), o scenă echilibrată cu un subiect din literatura vremii. Lucrarea, remarcabilă prin prospețimea stilului, dovedește de pe acum (cu o ușoară neîndemânare în desen, inerentă vârstei) un simț al spațiului și al peisajului ideal, un echilibru și o puritate a viziunii, o respirație idilică a scenei, o grație și o candoare a figurilor, precum și un colorit perfect

¹ „Iar renumele său ajunsese să depășească granițele ducatului. Într-o mică frescă (azi, în odaia unde s-a născut Rafael) a pictat-o pe soția sa Magia, pe genunchi cu fiul ei în vârstă de un an. În *S. Gerolamo* (Pinacoteca Vaticana) Santi demonstrează cunoașterea perspectivei, prelungește privirea în spațiile peisagistice, iar în figuri pune de acord atitudinea cu intimitatea expresiei. *Fecioara cu Pruncul* (Nat. Gall., Londra) este capodopera lui“ (26).



Rafael: „Fecioara cu sticlele“.

adecvat subiectului de basm, – calități proprii stilului său și în viitor.

În aceeași perioadă – deci înainte de 1500 – tânărul artist mai pictează și un *S. Giorgio* (Ermitage) și un *S. Michele* (Luvru). Tot acum Rafael îndrăznește, pentru prima oară în viață, să picteze nudul – piatra de încercare pentru orice artist care urmărește construcția ideală a corpului omenesc (probă căreia flamanzii nu i-au putut face față...). – De asemenea, pictează grupul *Cele trei grații* (Chantilly), inspirat din Antichitatea clasică. Și totodată o dovadă a bazei culturale a tânărului pictor care marchează intrarea lui în spiritul Renașterii picturale: „o idealizare a frumuseții și a muzicii corpului uman“ (132).

În 1499, la 16 ani, Rafael e la Perugia, ucenic în *bottega* faimosului Perugino (cărui probabil că tatăl lui Rafael îi arătase, cu ani în urmă, o mapă cu desenele fiului său), pe care Giovanni Santi, în cunoscuta sa *Cronică rimată*, îl pune alături de Leonardo da Vinci. – Perugia era un centru artistic deosebit de activ, în care se formase o școală de pictură al cărei stil elegant și suav, grațios și *dolce* – stil spre care spiritul tânărului ucenic era înclinat – îi va asigura faima, ei și a maestrului său de cea mai mare popularitate. Artă blândă, contemplativă și mistică, sentimentală, calmă și poetică, delicată, suavă și melodică a primului său adevărat maestru, l-a marcat profund și definitiv pe Rafael¹.

Influența primordială a lui Perugino va fi completată (și temperată, atenuată, echilibrată) de influențe ale altor maeștri. La fel ca Michelangelo și în opoziție cu norma lui Leonardo, și Rafael crede că artistul trebuie să se formeze studiind (și asimilând) operele maeștrilor, iar nu privind direct (și preeminent) natura. „Nici un alt artist nu este mai deschis ca el la toate experiențele“ (4). – „Gata mereu să învețe, Rafael a trecut de la o influență la alta, – de la Perugino, Pinturicchio și Fra Bartolomeo, la Michelangelo, Leonardo da Vinci și, mai târziu, chiar la Sebastiano del Piombo – de la care a căutat cu umilitate să descopere acele puternice taine ale magiei culorii în care putea fi instruit de un venețian de mână a doua“ (22).

Când a intrat ca ucenic în atelierul lui Perugino, Rafael l-a găsit lucrând la frescele din Sala Bursei („Collegio del Cambio“) – unul din cele mai cunoscute cicluri ale picturii renascentiste italiene; încât nu este exclusă ipoteza ca tânărul discipol să fi colaborat aici cu maestrul².

¹ Nu însă și aplicația (uneori) spre o anumită dulcegărie și – cu timpul – spre repetiția stereotipă a lucrărilor maestrului, infuzând în schimb o discretă și armonioasă virilitate în stilul rafaelesc.

² „Colaborare“ – s-ar putea spune – pictând predela icoanei de altar din S. Maria Novella (Fano), sau ajutând la decorația din Collegio del Cambio, și în felul acesta impregnându-și propriul stil cu eleganța sentimentală a maestrului.

În această perioadă (de cinci ani) petrecută la Perugia, Rafael a creat, în principal, trei capodopere: *Încoronarea Fecioarei*, *Răstignirea* și *Logodna Fecioarei*.

Prima, *Încoronarea Fecioarei* (Pinacoteca Vaticana, – transferată pe pânză), de clară influență peruginescă prin linia fluentă a desenului și prin tipul personajelor. Tabloul se compune din două scene suprapuse, prea distincte – cu sarcofagul din primul plan care crează un efect de perspectivă – și prea slab legate între ele prin privirile grupului din scena inferioară îndreptate spre scena superioară, a încoronării. Dar secretul adevăratei mari frumuseți a acestei picturi – care îi conferă calitatea de capodoperă – rezidă în cele trei scene pictate pe predelă (*Bunavestire*, *Adorația Magilor* și *Prezentarea la templu*), de o remarcabilă prospețime, eleganță și poezie.

În același an 1503, Rafael a pictat *Răstignirea* (Nat. Gall.) o lucrare de asemenea în spiritul artei lui Perugino, și cu o atmosferă caldă, de rugăciune, creată în jurul crucii. Tabloul „nu exprimă sacrificiul de pe Golgota, poate pentru că artistului îi repugnau prea mult scenele de tortură, ci glorificarea lui Hristos crucificat adorat de Sfinți, – o altă imagine de creștinească resemnare, care se extinde, se reflectă nu numai asupra figurilor în rugăciune, ci asupra întregii naturi“ (132)¹.

În *Logodna Fecioarei* (1504, Brera) tema i-a fost sugerată pictorului de marea frescă a lui Perugino din Capela Sixtină: *Predarea cheilor* (de către Hristos, Sfântului Petru); „dar grația impasibilă și simetria întrucâtva mecanică a maestrului s-a transformat aici într-o pulsație de viață ideală; toate personajele sunt tinere și fericite... Atmosfera este ca saturată de miere“ (92). Protagonistul tabloului – amintind de aproape *Tempietto*-ul lui Bramante – este templul rotund, joc de forme exacte, arce,

¹ În scenele predelei „figurile se oglindesc mai viu în natură, care, nemaifiind limitată la funcția de fundal, trăiește împreună cu ele, se amestecă cu ele. Vigoare nu este, nici varietate de caracterizare, totul e redus ca în surdină de sentimentul blând al artistului, totul marcat de aceeași lumină de suavitate“ (132).

coloane, iar sus – emisfera boltei care închide prisma cu multe fețe în cea mai pură lumină. O exigență conștientă de monumentalitate conferă vigoare lucidei sistematizări spațiale. „Doar Piero della Francesca, eventual, i-a putut sugera sensul unei compoziții spațiale atât de bogată de aer, de *respiro*“ (96). Este aici o animație în liniile ce caracterizează desfășurarea celor două grupuri, o suavitate inefabilă a figurilor, o atitudine convențională, o absență aproape totală de mișcare“. Totalitatea figurilor din primul plan este concepută ca o calmă echilibrare de ritmuri și linii, care se leagă și se dezleagă cu o calmă seninătate“. – Și încă o calitate „care constituie caracteristica acestei capodopere: este perfectă. Nimic nu i se poate adăuga, nimic nu i se poate da la o parte. Are în ea perfecțiunea, proprie geometriei“ (26).

Odată cu această operă de tinerețe, capacitatea lui Rafael de a interpreta idealurile renașcentiste ale unei armonii clasice este perfect realizată“. „Cu *Logodna Fecioarei* Rafael încheie în mod definitiv secolul al XV-lea, în clipa în care începe secolul al XVI-lea“ (26).

*

În puținii ani – cinci – de ședere la Perugia, „Rafael a știut să potențeze spiritul¹ acelei școli, transformând extazul mistic care o caracteriza mai explicit în lumina de idealitate, într-un spirit nou de viață ce imprimă forme și sentiment, eliberându-l, în operele sale cele mai bune, de povara convențională. Dacă în ce privește domeniul formei, în aparatul formal Sanzio rămâne inferior lui Perugino, cu cât îl depășește în schimb tocmai prin acest suflu de idealitate ce se înalță, calm, din străfundurile ființei lui și iluminează toate lucrurile pe care își pune privirea,

¹ „Rafael, la fel ca maestrul său Perugino, au abandonat fidelă imitație a naturii – ambiția atâtor artiști din Quattrocento – și în mod deliberat au creat un tip imaginar de frumusețe ideală. Este acum momentul când artiștii încearcă să apropie natura de ideea de frumos, – ideea pe care și-au format-o privind statuile clasice: „idealizând“ modelul“ (63).



Rafael: „Portretul lui Iuliu II“.

dându-le un aspect inconfundabil, ceva proaspăt, limpede, poetic uman, față de ceea ce este elaborat, manierat și repetându-se în opera lui Perugino: un spirit de simplificare, de purificare, de ușurință, care este grația însăși“ (132).

*

În 1504 Rafael se întoarce pentru scurt timp la Urbino, cu reputația de cel mai bun elev al lui Perugino. Tânărul artist (avea 21 de ani) reîntâlnește aici pe umaniștii și literații din cenacul Palatului Ducal, între care strălucea Baldassare Castiglione, autorul celebrului cod al manierelor aristocrate *Curteanul*, bunul prieten al lui Rafael – pentru care acesta era o adevărată școală de cultură umanistă și de orientări artistice în câmpul clasicismului antic.

*

La Florența, Rafael ajunge în 1504, unde rămâne între anii 1506–1508 – când „la curtea lui Lorenzo se găsisse formula de conciliere a sensibilității creștine cu spiritul liber al Antichității grecești“ (26).

În acest timp, Leonardo da Vinci și Michelangelo lucrau la cele două „bătălii“, la marile fresce comandate pentru Palazzo Vecchio, la *Bătălia de la Anghiari*, respectiv *Bătălia de la Cascina*. La Florența arta lui Rafael se îmbogățește prin contactul cu pictura lui Fra Bartolomeo, cu tradiția flamandă și îndeosebi cu arta lui Leonardo, „al cărui *sfumato* i-a mai îndulcit formele figurilor, cam rigide, moștenite de la Perugino“ (58)¹. De la Leonardo derivă și armonioasa schemă compozitivă „în piramidă“, pe care o va adopta atât în portretele semi-bust² cât și în reprezentări cu subiecte sacre cu mai multe figuri – „în timp ce exemplul lui Michelangelo îi comunică forța sa constructivă, expresivitatea și dramatica sa capacitate de mișcare a personajelor în parte, și a ansamblului. Prezența acestor mari maeștri însă nu îl copleșește: Rafael preia elementele florentine de stil subordonându-le aceluiași ideal de frumos din care s-a inspirat în perioada sa peruginescă“ (95). „Este semnificativ faptul că aproape toate operele lui din perioada florentină sunt portrete de Madone; și că, odată cu ele, se vor fixa *tipuri*, care vor avea un asemenea succes încât se vor transmite până la sfârșitul secolului al XIX-lea (4).

Sub acțiunea școlii florentine desenul lui Rafael a devenit mai net și mai pur, tânărul artist „a trecut de la coloritul delicat, profund și strălucitor al umbrienilor la coloritul clar și curat al

¹ „Dacă Rafael a avut atâția maeștri, aceasta se datorează faptului că în el contemplarea, studiul și asimilarea erau însăși energia care acționa. Nu se mulțumea niciodată cu rezultatele obținute, ci simțea mereu marea dorință de a le depăși. Rafael s-a depășit pe sine însuși și perfecțiunea lui se datorează studierii celorlalți“ (26).

² *Doamna cu licornul* (Gall. Borghese) *Agnolo Doni* și *Madonna Doni* (ambele la Pitti) sau *La Muta* (Urbino, Pal. Ducale).



Rafael: „Madona Sixtina“.

florentinilor, i-a sporit simțul compoziției spațiale, al distribuirii și echilibrului viu al maselor, al construcției grupurilor și al legăturii supte dintre ele; a dat o dezvoltare mai armonioasă figurilor care în primele lui opere erau puțin alungite și fragile; și-a însușit acel grad de măsură și de echilibru al ansamblului figurativ al elementelor componente, propriu picturii florentine“ (132).

Perioada florentină va fi în creația sa perioada Madonelor – cele atribuite cu certitudine lui Rafael se pare că sunt 27, – a idealului suprem de frumusețe feminină universal acceptat, – „și care îl va face să devină cel mai cunoscut și mai admirat pictor de pe pământ... Madonele sale sunt omenești, dar nu carnale; adevărate, dar văzute în vis; firești, dar exprimând o noblețe necunoscută mamelor pământene; pline de farmec, dar nu

doamne aristocrate“ (26). În aceste Madone – „orice aparență hieratică, rigidă este în mod spontan absorbită de acel spirit viu de umanitate care le marchează, le impregnează și atribuie o supraomenească demnitate tipurilor și acțiunilor, cu umbra unei melancolii profunde, – totul conferă acel sugestiv, poetic și celest accent în care se rezumă divinitatea Fecioarelor lui Rafael“ (132).

Prima capodoperă din această perioadă este dedicată de artist memoriei mamei sale – un act de nostalgie: *Madonna del Granduca* (Pitti, – astfel denumită fiind în posesia Marelui Duce Ferdinand III al Toscanei), – primul chip de Madonă rafaelescă devenită celebră. „Frumusețea acestei capodopere constă tocmai în simplitatea cu care apare aici senina acceptare a destinului: adică în reprezentarea forței interioare a sentimentului care exprimă nostalgia unei mame. Odată cu apariția ei, întreaga pictură a făcut un pas înainte: interiorizarea. Rafael a pictat sufletul mamei (26). – „*Madonna del Granduca* este prima Madonă care marchează un moment nou în iconografia creștină. Rafael o eliberează de orice element retoric, de orice pompă de scenariu și de ornamente, – și a înălțat-o, insuflându-i o candoare poetică și o intimitate a expresiei“ (132).

Celelalte două capodopere, cu același subiect, din acest timp sunt, două gingase idile materne: *Madona cu sticletele* (Uffizi) și *Frumoasa grădinăreasă* (Luvru; „La Belle Jardinière“ – cu titlul capricios pe care i l-au dat parizienii), – foarte asemănătoare sub raportul concepției, și identice prin compoziția piramidală, schemă a cărei valoare și semnificație artistul a învățat-o de la Leonardo¹, – la vârful piramidei plasând apogeul emotiv al tabloului: chipul Madonei. „Se poate spune că Rafael este un sculptor când pictează aceste două Madone, nemișcate ca două statui, modelate înăuntrul unei piramide ideale; ca și cum ar fi concepute pentru a fi traduse în piatră... Rafael a

¹ Piramida – „corp geometric prin excelență și simbol al stabilității absolute, pentru că se suprapune perfect pe pământ prin baza cea mare și se învecinează cu cerul, prin vârf“ (26).

învățat deja de la Leonardo acel clarobscur necesar pentru a întări delicatețea peisajelor; iar de la Michelangelo acea sinteză a maselor pe care se clădește adevărata monumentalitate“ (26). „În toate aceste gingașe idile materne, în care influența lui Perugino este mai evidentă, Rafael va câștiga, progresiv, în libertatea și amploarea stilului, precum și în vigoarea desenului, fără a renunța deloc la suavitatea radioasă care deriva atât din propriul său temperament, cât și din Școala din Umbria“ (92).

Dintre toate Madonele sale, numai în două cazuri artistul a renunțat la pictarea unui peisaj ca fundal, pentru a se concentra exclusiv asupra chipului Fecioarei, suprimând orice referință la ambianță: *Madonna della Seggiola* („scaun“ – Uffizi), și *Madonna Sixtina* (Dresda). – Cele mai cunoscute și mai adorate Madone rafaelești (pictate în 1515–1516).



Rafael: „La Bella Jardinière“.

*

Ultima operă (la care artistul ținea deosebit de mult, inițial gândită ca o *Pietà*, inspirată dintr-o pictură a lui Perugino) pe care, la 24 de ani, Rafael o va picta la Florența, *Coborârea în mormânt* (Gall. Borghese), va pune problema reprezentării „istorice” a unui fapt așa cum s-a petrecut cu adevărat, în realitate. Elaborarea lucrării însemna, pentru artist, trecerea de la o figurare statică la una în mișcare, de la o reprezentare sacră la o reprezentare „istorică”. „Este clar că pentru a se mișca în această direcție, ghidul *etic*, Michelangelo, să îi apară mai sigur decât ghidul *intelectual*, al lui Leonardo: figura lui Hristos derivă clar din faimoasa *Pietà* din San Pietro; iar femeia care o susține pe Maria leșinând, derivă din *Tondo Doni*, din muzeul Pitti” (4).

Reminiscențele clasice sunt evidente; dar euritmia și echilibrata compoziție în organica ei totalitate arată cât de redusă, cât de slabă era înclinația lui Rafael pentru subiectele dramatice¹; și totodată evidențiază o perfectă luciditate intelectuală care îi permite să confere o noutate celor două teme ale tabloului, luate separat: așezarea în mormânt a lui Hristos și momentul de a-și pierde cunoștința a Fecioarei. În mod evident, Rafael este dominat aici de imperiosul ascendent al lui Michelangelo, după cum rezultă din viguroasele expresii dramatice ale personajelor. „Este foarte probabil că în cele patru capete ce formează un cerc în jurul figurii lui Hristos mort, artistul a vrut să reprezinte patru momente sau varietăți ale durerii: dar *pathosul* nu trebuie să ajungă să altereze *frumosul*, care constituie sensul universal al imaginii. Acesta este motivul – și reproșul „răcelii”, a impresiei de indiferență pe care o lasă privitorului multe opere ale lui Rafael. Dar aceasta este o obiecție tipic romantică, – în timp ce de fapt această operă este

¹ Predela *Coborârii în mormânt* (Pinacoteca Vaticana) reprezintă în clarobscur Credința, Speranța, Caritatea. Cu un viu și sugestiv spirit decorativ, cele trei figuri alegorice accentuează semnificațiile spirituale ale tabloului.

primul indiciu și poate programul așa-numitului „clasicism” al lui Rafael” (4)¹.

*

În 1508, papa Iuliu al II-lea, nemulțumit de pictorii săi Perugino și Sodoma, pe care în același an îi și concediase, l-a însărcinat pe Rafael să picteze în frescă noul său apartament, constând din trei mari săli, „*stanze*”, din palatul Vaticanului, cu scene ale căror subiecte i-au fost sugerate papei de consilierii săi, renumiții umaniști Baldasare Castiglione și cardinalii Bembo și Bibbiena. Era pentru prima dată că Rafael înfrunta, de unul singur, pictura murală. Împreună cu frescele lui Michelangelo de pe bolta Capelei Sixtine, aceste grandioase opere reprezintă, în ansamblul lor, capodopera supremă a picturii decorative a lumii creștine. „Aceste fresce ale lui Rafael sunt opere prin excelență statice, de o profundă seninătate care amintește statuaria antică, frontoanele marilor opere din Egina sau din Atena; și care, foarte adecvate pentru a exprima lumea păgână corporală și ritmică, poate părea uneori neadecvată de a exprima pasiunea diafană a sufletului creștin”².

Prima sală decorată, *Stanza della Segnatura* (sediul unui tribunal ecleziastic, sala în care se semnau, într-un cadru solemn, documentele pontificale), Rafael a reprezentat, pe cei patru pereți *Disputa Sacramentului* (Sf. Taină a împărtășaniei),

¹ Această orientare „clasicistă” de structură ar putea să explice de ce cel care l-a adus la Roma să fie chiar Bramante „clasicul”, căruia îi va urma, după moartea acestuia (în 1514) la conducerea reconstrucției bazilicii S. Petru. – Dar nu e exclus să-l fi adus cu intenția (secretă) de a contrabalansa întrucâtva influența, mereu în creștere la Curia romană, a rivalului lui Bramante, Michelangelo.

² Dar nu trebuie să se uite că Rafael lucra în plină Renaștere, doctă, sceptică, din ajunul Reformei, iar nu în vremile de pietate și de umilitate ale lui Giotto și Fra Angelico. „Încât acest ciclu de viziuni alegorice și istorice celebrează Biserica prin și pentru minunile, victoriile și înțelepciunea ei, în timp ce lumea păgână este exaltată aici pentru splendoarea poeziei și a gândirii sale” (92).

Parnasul, Școala din Atena și Trei Virtuți; iar pe boltă (respectând schema lucrării începute de Sodoma și Bramantino) alegoriile *Teologia, Filosofia, Astronomia, Justiția și Poezia*. – „Concepția care a stat la baza schemei decorative este unitară și de o mare noblete. Este exaltată aici, într-o splendidă și lucidă sinteză, starea ideală a umanității așa cum o concepute și o realizase civilizația italiană a Renașterii, adică armonia vie între Credință, Știință, Artă și Justiție-Statul“ (132).

Sala Semnăturii este de fapt triumfala celebrare a celor trei idei de bază ale spiritului uman, potrivit doctrinei neoplatonice: ideea Adevărului, transpus în viață cu dublul concurs al Credinței (*Disputa Sacramentului*) și Științei (*Școala din Atena*); a Binelui – realizat prin exercițiul Justiției (*Justiția, Virtuțile Cardinale și Teologale*); și Frumosului – realizat de creația poetică (*Parnasul*). – Vizual, ceea ce șochează privitorul din prima clipă sunt dimensiunile impresonante ale acestor fresce (și ale celor din următoarele două săli) executate în formă de semicerc, fiecare cu lungimea bazei de până la 7,70 m. și înălțimea de circa 5 m.

În *Disputa Sacramentului* – subiect teologic dificil: discuția relativă la prezența reală a lui Iisus Hristos în momentul Tainei împărtășaniei – scena este reprezentată în două planuri, simbolizând Pământul și Cerul; în planul inferior, personajele Bisericii militante, dispuse în jurul Sf. Altar, meditează și discută; în planul superior, în scena din cer, domină certitudinea Adevărului contemplat: Hristos, înconjurat de Profeți, Patriarhi, Apostoli, – și în hemiciclul marilor personaje ale lumii creștine venerând Euharistia: Sfinți și teologi, printre care sunt plasați și Dante și Savonarola. „Un spațiu universal, construit și echilibrat ca o arhitectură bramantescă. Nimic alegoric. Imaginea este totodată și conceptul“ (4). „Opera respiră un calm și un extaz desăvârșit. Corespondențele (proporțiile, armoniile, simetriile) ne amintesc, prin în magnifica noutate a concepției că Rafael este fiul spiritual al lui Perugino“ (92).

Fresca următoare, *Parnasul*: o scenă de conversație care se desfășoară într-o lume superioară, de mari poeți, de la Homer,

Virgiliu, Safo la Dante și de la Ovidiu la Sannazaro, adunați în jurul lui Apollo și a celor nouă muze, pentru a aduce un omagiu divinității eterne și universale a Poeziei.

*

După triumful Teologiei și al Poeziei – triumful Filosofiei: *Școala din Atena* – „cea mai grandioasă și armonioasă compoziție spațială cu care se mândrește pictura“ (132). – reprezentanta înțelepciunii Antichității. „Erudiții și filosofi antici sunt convocați să ateste, să confirme validitatea gândirii clasice care urmărește să atingă Adevărul prin exercițiul științei și filosofiei“ (96). În jurul întemeietorilor filosofiei idealiste și a gândirii experimentale, Platon și Aristotel, toți marii filosofi ai Greciei antice: Diogene, Euclide, Heraclit, Epicur, Pitagora, Ptolemeu, alături de mari contemporani: Bramante, Leonardo, Michelangelo, Pietro Bembo – și Rafael însuși!¹ – Sub raportul compoziției: o arhitectură solemnă – căci înțelepciunea antică însăși este cea mai grandioasă arhitectură a gândirii umane. – „Dat fiind faptul că în această scenă nu este nici o prezență divină, figurile umane își arată forța și personalitatea: fiecare se distinge prin grandiozitatea atitudinii și incisivitatea gestului. Elementele leonardești, încă sensibile în *Disputa*, acum se îndepărtează, se face, în schimb, simțită vecinătatea lui Michelangelo“ (4).

Una din cele mai geniale compoziții pictorice din întreaga istorie a artei, *Școala din Atena* are și o semnificație filosofică tipic renescentistă. „În centrul marii reuniuni se află originea contrastului secular: două figuri de aceeași statură și cu o egală putere de influențare: Platon și Aristotel. Se deosebesc doar prin atitudine: Platon, cu o înfățișare leonardiană, înalță brațul și cu degetul întins afirmă cu hotărâre primordialitatea Ideii; Aristotel nu e atât de tulburat ca Platon, este mai senin, mai ferm, iar brațul întins spre pământ cu mâna deschisă, afirmă valoarea da-

¹ „Se recunoaște aici truda celui mai exacerbat intelectualism să facă din toată cultura Antichității aluzia metaforică, până în cele mai mici detalii, la cultura creștină“ (17).



Rafael: „Viziunea lui Ezechiel“.

tului pozitiv. – Titlul *Școala din Atena* a fost ales de artist pentru că în Grecia lui Pericle s-a născut rațiunea omenească drept metodă de cercetare a adevărului; și de acest izvor firesc și rațional, Biserica n-a vrut și nici n-a putut vreodată să facă abstracție“ (26). – *Camera Semnăturii* este un ansamblu al cărui echilibru e determinat de un program unitar care să prezinte într-o sinteză totală, să dea o formă figurativă întregii istorii a gândirii umane. – „Nu există pe Pământ un loc care să exprime cu mai multă strălucire măreția, ca *Stanza della Segnatura*“ (21).

*

În a doua sală, *Stanza lui Eliodor*, subiectele celor patru fresce nu mai sunt alegorice, ci religioase sau istorice; și care urmăresc, prin aceste referiri, să exalte înalta misiune a papei Iuliu al II-lea, în slujba Bisericii¹.

¹ Dar după moartea lui Iuliu II (1513), noul papă Leon X i-a sugerat pictorului unele variante în onoarea familiei sale, Medici.



Rafael: „Palatul Pandolfini“.

Și aceste fresce sunt de mari dimensiuni. *Alungarea lui Eliodor* (7,7- m. pe 4 m.) este o reprezentare dramatică în tumultuoasă mișcare, în care este evidentă intenția artistului de a se lua la întrecere cu impetuosul dinamism al *pathos*-ului michelangiolesc. – Fresca *Liturgia din Bolsena*, în care se întâlnesc câteva portrete dintre cele mai remarcabile pe care le-a pictat Rafael, este una din creațiile sale cele mai bogate în contraste de lumină și culoare¹. – A doua frescă, *Eliberarea Sf. Petru* – capodoperă de iluminare fantastică, în care Rafael duce la perfecție efectul de nocturn al lui Piero della Francesca (din *Visul lui Constantin*). – Ultima frescă, *Attila oprit la porțile Romei*, cu mulțimea tumultuoasă de cai și de războinici, este „o coregrafie arheologică magnifică“.

În fine, în cea de a treia *stanza*, în fresca *Incendiul din Borgo* (care dă și numele respectivei săli), numai compoziția mai trădează urmele unei intervenții a lui Rafael; în cea mai

¹ Care amintește ardoarea colorismului lui Giorgione și Tițian; colorism sugerat probabil și de prezența venețianului Sebastiano del Piombo, care lucra și el în ambianța lui Rafael.

mare parte, execuția frescei se datorează discipolului său, Giulio Romano¹.

În *Stanțe*, Rafael apare ca cel mai însemnat compozitor din câți au existat; arhitecturând cu înaltă măiestrie grupurile, masele se echilibrează în această mulțime de grupuri, sunt concepute într-o bine acordată relație cu ambianța în care se mișcă și trăiesc“ (132). „Când la sfârștul anului 1511, bolta Sixtinei și Stanza della Segnatura erau amândouă terminate, s-a manifestat în toată plinătatea o lume nouă. Arta realizase ceea ce nu reușiseră teologia și filosofia: reunise anevoioasa dialectică a Renașterii în sinteza unui sistem care n-o încheia, ci din contră, o lăsa deschisă la o infinită discuție“ (132).

*

Paralel cu frescele sălilor Vaticanului, Rafael, copleșit de prea numeroasele comenzi (dar ajutat de o mulțime de ucenici) a pictat și alte capodopere, frescă, pictură de șevalet sau cartoane pentru tapiserii.

Din prima categorie fac parte frescele vilei Farnesina, între care se remarcă splendida compoziție *Galatea* (1511), primul subiect mitologic tratat de Rafael după *Cele trei Grații* (1498), față de care *Galatea*, exaltând frumusețea tinerească a zeiței, are o extraordinar de dinamică tensiune vitală, care se exprimă printr-un modelu accentuat și o vivace impetuositate michelangiolescă. Originală în concepție și bogată în noi acorduri cromatice, lucrarea este, regretabil, mult prea puțin cunoscută în comparație cu Madonele maestrului.

Dintre picturile de șevalet, celebre și binecunoscute sunt capodoperele: *Madona din Foligno* (Pinac. Vaticana), care repetă inovațiile cromatice din *Stanza di Eliodoro*, lucrare admirabilă prin aspectul său peisagistic și atmosferic; fermecătoarea *Madonna della Seggiola* (= „pe scaun“, – Pitti, *tondo*, diam. 71

¹ A patra *Stanza* – numită „a lui Constantin“ – are frescele (începute a fi pictate după moartea lui Rafael) executate după câteva desene ale lui Rafael.

cm) – „perfectă prin calculul atent al gesturilor și prin intensa vitalitate a personajelor. Compoziția capătă seninătatea statică a operelor suverane. Exaltarea maternității umane în maternitatea divină este ridicată aici până la cele mai înalte sfere ale artei“ (132)¹; *Viziunea lui Ezechiel* (Pitti), operă de o surprinzătoare și fascinantă originalitate a concepției: structura grupului este complicată, în întregime suspendat în aer, dominat de grandioasa imagine a lui Dumnezeu, – o lucrare de un excepțional nivel nu numai poetic, ci și compozitiv. Apoi faimoasa, singura pictură executată pe pânză a lui Rafael: *Madonna Sixtina* (Dresda, – după numele Sf. Sixt, reprezentat în adorația Fecioarei), – operă care, în ansamblu ca și în fiecare figură în parte, este pătrunsă de suflul grandios al clasicității și marcată întru totul de o sublimă solemnitate; „o pictură atât de coerentă în dispoziția figurilor proiectate pe o fâșie de cer întrezărit printre perdele, de o senină umanitate a mamei și a copilului. Maria nu mai este timida Fecioară din pictura umbriană, ci o dominatoare superbă care își strânge la piept, cu o tainică gingășie, Copilul“².

În fine, ultima capodoperă a lui Rafael, rămasă neterminată: *Schimbarea la față* (Pinacoteca Vaticana, – 4,05 m. pe 2,78 m.). Subiectul: în timp ce Iisus se afla pe muntele Tabor, a fost adus în fața apostolilor un copil posedat de diavol. De fapt sunt două tablouri într-unul singur: în jumătatea superioară (*Iisus pe muntele Tabor*) aproape terminată, lucrată în întregime de mâna artistului; Rafael, topind forma trupului lui Hristos în lumină, a

¹ „Mă aflu în fața picturii celei mai libere, celei mai solide, celei mai minunat de simple și de vii care se poate închipui“ (Renoir).

² „Imaginea aceasta de un delicat farmec feciorelnic te privește cu acea seninătate și demnitate care îți dă dreptul să spui că la fel ca Toma din Aquino care a făcut din Aristotel un creștin, tot astfel Rafael a dus Venerale grecești la demnitatea creștină. Primul pusese temelia de granit a doctrinei catolice; al doilea crease în artă un chip acceptat de toată creștinătatea. – Madona aceasta va rămâne unul dintre nobilii termeni ai poeziei omenești: demnă imagine picturală a Maicii Domnului“ (26).

realizat acea ideală fuziune intimă între figuri și fond, pe care a căutat-o în toate operele sale (26), – într-un clarobscur intens și expresiv, totuși transparent, muzical, de o sensibilitate delicată și profundă în coloritul de galben intens și auriu. În jumătatea inferioară (*Vindecarea copilului posedat*) – „o masă agitată de figuri, în două grupuri contrapuse, într-o exasperare a mișcării, a gesticulației foarte vii, o vehemență a contrastelor, care constituie stigmatul dinamicii baroce” (132). Rafael voia să lege pictoric, cu o iconografie insolită cele două scene, care de fapt nu puteau fuziona, menținându-și fiecare propriul caracter¹.

*

Marele ciclu care i-a ocupat mintea lui Rafael mult mai profund decât decorarea ultimelor Stanze și Loggii Vaticane între anii 1514–1516 a fost ciclul constituit de cartoanele colorate pentru tapiseriile pe care Leon X a pus să se execute în Flandra, pentru a fi expuse la marile ceremonii din Capela Sixtină (17).

Toate cartoanele au fost în întregime pictate numai de mâna lui Rafael; în număr de 10 la origine, s-au păstrat 7, în Victoria and Albert Museum din Londra. Subiectele sunt luate din *Faptele Apostolilor*, episoade din viața lui Petru, Pavel și Ștefan. Trimise la atelierul cel mai celebru din Bruxelles spre a fi transpuse în tapiserie, în cartoanele originale rafaelești s-au introdus multe alterări. Trei cartoane s-au pierdut, celelalte au fost cumpărate la Bruxelles de Carol I al Angliei, la sfatul lui Rubens. La început, seria originală de tapiserii împodobește zona inferioară a pereților Sixtinei; au mai fost executate și alte serii după aceste cartoane, cele mai vechi fiind cele din Montova, Berlin, Madrid și München. Cu timpul, țesătura tapiseriei s-a desprins, îndepărtându-se de cartoanele originale. – În tapiserii,

¹ Partea inferioară a tabloului – din care Rafael n-a pictat, probabil, decât persoajul central, mama copilului posedat, figura cea mai frumoasă din întregul grup – a fost continuată și terminată de Giulio Romano, după moartea maestrului.



Rafael: „Papa Alexandru IV”.

așa cum au fost țesute în atelierele flamande găsim diminuate elementele peisajistice și arhitectonice, pe lângă figuri și veșminte; încât minunata simfonie distonează în mai multe puncte (132).

Scenele din viața Sfinților Petru, Pavel și Ștefan sunt prin urmare „istorice”, nu fantezii, aluzii în haine antice la fapte contemporane, ca în figurațiile voite de Leon X în noile Stanze.

Două cel puțin dintre cartoanele existente sunt adevărate capodopede: *Predarea cheilor* – în care este vie amintirea celebrei fresce *Tributul* a lui Masaccio – și *Pescuitul miraculos*, care are o sobrietate compozitivă cu accente michelangiolești din *Bătălia de la Cascina*. În alte cartoane se percep și ecouri botticelliene din Capela Sixtină. – „Se adaugă astfel la ciclurile istorice create de Masaccio și Donatello, sau la ciclul proiectat împreună de Leonardo și Michelangelo în cartoanele *Bătăliilor*, istoria apostolică a tapiseriilor lui Rafael” (17).

*

„Portretele sunt, poate, punctul suprem al artei lui Rafael de expresie pictorică pură“ (92). „În portret, Rafael caută să construiască dintr-un personaj „istoria“ lui, care nu va fi o proiecție eroică, nici o aluzie emblematică, ci, ca la începuturile umanismului figurativ, adeziune la viață în umilitatea sa cotidiană, pentru a revela din această viață, în ansamblul ei „drame“ individuale, dramatismul real“ (17).

O caracteristică a artei lui Rafael repetată și în portretistică este tendința și înclinația sa congenitală de a înnobila orice subiect, de a ști să imprime un caracter de demnitate și umanitate modelelor devenite portrete, de liniște și seninătate. Primul loc printre inspiratorii artistului în portretistică îl ocupă Leonardo; cel puțin în portretele de femei, un ecou al Giocondei este aproape totdeauna perceptibil. Îl regăsim în portretul *Margaretei Doni* (pandantul celui al soțului ei, – Pitti), cea mai apropiată de modelul leonardian („Nu este decât o versiune mai burgheză a *Giocondei*“ – 92). Sau în admirabilul *Portret de femeie* (Gall. Urbino, – supranumita *La Muta*, pentru extraordinara eleganță, simplitate și fermitate a desenului). Sau în mai puțin faimoasa *Femeia cu vâl* („La Donna Vellata“, Pitti), model de la care s-a inspirat pentru tipul său de Madonă în momentul culminant al artei lui (26). „Tabloul este o minune de armonie; niciodată Rafael n-a fost atât de strălucitor și de rafinat, el care nu s-a născut cu geniul culorii (dar căruia Sebastiano del Piombo, pictor venețian, i-a revelat magiile clarobscurale și cromatice inaugurate de Correggio“ (92). – Într-un stil total deosebit¹ apare *La Fornarina* („Fiica brutarului“, în traducere; Gall. Borghese), iubita artistului, reprezentată semi-nudă (singurul portret rafaelesc sub limita severei decențe – pentru pictorul Madonelor...), „un poem aproape sălbatec de frumusețe plebeiană italiană“; interpretat ca o exaltare a frumuseții fizice agresive, carnale, dar de o autentică perfecțiune

¹ Motiv pentru care a fost socotit, multă vreme, o operă de atelier (în speță de Giulio Romano).

a coloritului în redarea pielii, a buzelor a strălucirii ochilor și de o foarte intensă voință, – ceea ce dovedește a fi un portret pictat în întregime de mâna lui Rafael“ (26).

Între portretele de bărbați pe primele locuri se situează: portretul belicosului și violentului papă *Iuliu II*, surprins însă într-un moment de adâncă reculegere interioară; operă din care există două exemplare, foarte asemănătoare între ele, aproape identice – unul la Uffizi, celălalt la Pitti¹; ambele sunt de un colorit superb și de o analiză morală severă. – Portretul papei *Leon X între doi cardinali* (Pitti)² este mai puțin profund gândit; totuși, un tablou cu un relief admirabil, demn, impunător, cu un colorit cald și armonios.

Înainte de toate portretelor masculine rafaelești se plasează cel al lui *Baldassare Castiglione* (Luvru), – arbitru distincției personale, sociale, intelectuale și morale renascentiste fiind prezentat într-o atitudine familiară, profund umană, degajând o subtilă melancolie. „Culoarea este înțeleasă aici ca elementul predominant care impune și relief personalității ilustrului li-



Rafael: „Baldassare Castiglione“.

¹ Opiniile criticilor privind paternitatea oscilează: unii sunt pentru primul, alții pentru celălalt, alții presupun că sunt două copii după un original pierdut, alții admit că amândouă sunt opera lui Rafael... Berenson crede că portretul de la Pitti este o copie de mâna lui Tițian după Rafael.

² Probabil că este singura operă ce i se poate atribui cu certitudine lui Rafael, din această perioadă de activitate (c. 1518), ca fiind pictată exclusiv de mâna lui.

terat și este, oricum, liniamentul expresiv al tabloului, rațiunea lui de a fi. Această sensibilitate coloristică atât de delicată, dă un accentuat caracter de noutate operei care în impoziție amintește Gioconda lui Leonardo. Și nu este un titlu mic de glorie faptul



Rafael:
„Portretul lui Agnolo Doni“

că doi din marii colorişti, Rubens și Rembrandt, au făcut copii după acest portret“ (132). – Toate portretele lui Rafael au imprimată aceeași finețe, formală, coloristică și psihologică.

„Arta portretului nu recunoaște în Tițian cea mai mare realizare, pentru că Rafael i-o contestă. – Michelangelo avea o mare stimă pentru Tițian, dar spunea despre el: „*Păcat că Tițian nu știe să deseneze*“. Față de Tițian, Rafael are o putere analogă de pătrundere – și în plus, corectitudinea desenului“ (26)¹.

¹ În ultimii ani, invadat de prea numeroasele comenzi, a sporit considerabil și contribuția foarte numeroaselor sale ajutoare (frescele Farnesinei sunt opera lui, dar execuția lor este aproape în întregime lăsată pe mâna școlarilor), lăsându-le lor aproape complet execuția, limitându-se la desene, îndrumări și retușuri; uneori nu executa nici cartoanele, deși adeseori își puna semnătura ca garanție că opera fusese executată de el. Fapt ce se poate atribui oboselii dar și delăsării, – unei vieți dispersate, dezordonate, dedicată plăcerilor, unei vieți de amoruri și de aventuri (132). – Într-o operă atât de imensă, nu toate lucrările lui sunt demne de semnătura *Raphaelus Urbinitus*.

*

„Rafael a fost cel mai mare artist al umanismului și a rămas pictorul celor mai educați de operele clasicilor antici“.

„Rafael inaugurează un stil pictural echivalent cu marele stil arhitectural al lui Brunelleschi. Simplitatea, claritatea, măsura, adaptarea la spațiu sunt principalele sale caracteristici, și suprimarea detaliului, care la pictorii Quattrocento-ului năpădea atât de des spațiul încât sufoca tema principală“ (22).

*

Arta lui Rafael a fost întâmpinată de cercurile umaniste cu cea mai entuziastă adeziune. „Este o artă atât de savantă și totodată atât de precisă încât în cele din urmă nu poate fi admirată decât pentru simplitatea ei“ (36). În tablourile sale în care narează episoade biblice artistul urmărește mai mult puritatea compoziției decât expresia unei drame interioare. Propensiunea spre dramatism, înclinația spre redarea aspectelor tragice și urâte ale omului și vieții, îi lipsește lui Rafael. H. Taine îl compara cu Mozart. „Ceea ce este extraordinar, minunat în arta lui Rafael este trecerea directă, am zice fluxul continuu și inseparabil între idee și poezie“ (92). – Pe de altă parte, „nimic mai eronat decât a indica în arta lui Rafael un proces de idealizare: arta lui urmărește, dimpotrivă, să demonstreze că idealul există în real, că orice ocazională asemănare descoperă, prin *transparență*, forma ideală“¹.

Rădăcina adevărată a imortalității și a popularității artei lui rezidă în tipul său de frumusețe. „Nici unul din artiști – de la

¹ „Rafael nu vrea să convingă, el vrea să demonstreze cu evidența. Arta pentru el este tocmai aceasta: a da ca evidente, din plin revelate, adevărurile teologiei și istoriei. Pentru Michelangelo arta repeta actul divin al Creației; pentru Rafael, arta repeta actul divin al Revelației“ (4).

greci până la noi – cu o înaltă și personală viziune a frumuseții umane, n-a știut să descrie un tip care să fie mai larg acceptat ca cel pe care l-a imaginat și l-a contemplat Rafael“ (132). – Ca și colorist nu se poate ridica nici până la maestri venețieni de mâna a doua. „Chiar și în cele mai înalte momente ale sale Rafael, ca maestru al culorii, n-a fost niciodată superior lui Sebastian del Piombo. Dacă am căuta la Rafael o eminentă măiestrie a formei și a mișcării, sau mari calități de colorist, sau pictură pură, cu siguranță că vom fi dezamăgiți“ (22).

Caracteristic întregii opere a lui Rafael este calmul său olimpic (chiar și în exteriorizarea pasiunilor violente), concepția statuară și arhitectonică a picturii, miraculoasa facultate de abstracție idealistă, și un fervent cult al formelor corporale transfigurate de inteligență. „El adoptă cu o surprinzătoare abilitate frumusețea lui Fidias, pentru a preamări Fecioara și a exalta credința“ (92)¹.

¹ Activitatea artistică a lui Rafael s-a extins, ocazional, și în alte domenii – lucrări despre care informațiile sunt puține, incerte și contradictorii. Ca arhitect, activitatea lui „a avut o imediată apreciere și amintirea ei a continuat în tot cursul secolului al XVI-lea, cu toată faima supremă a pictorului“ (27).

În aproape toate lucrările care i se pot atribui Rafael aderă la canoanele arhitectonice ale lui Bramante. Prima „inițiere“ (fără o pregătire specifică, Rafael a rămas un diletant genial în domeniu) și-a format-o contemplând și studiind capodopera lui Laurana, Palatul Ducal din Urbino, – a cărei singură amintire se percepe în Capela Chigi din biserica romană S. Maria de Popolo, opera sa de arhitectură cea mai remarcabilă. I se mai atribuie planurile (schițe) câtorva palate: *Pandolfini* din Florența, *Caffarelli-Vidoni* și eventuale intervenții la *Palatul Madama* (Roma).

Papa îl numește arhitect al bazilicii S. Pietro (urmându-i lui Bramante la conducerea lucrărilor după moartea acestuia): dar totodată numindu-i, pentru complexitatea problemelor tehnice, pe renumiții arhitecți Fra Giocondo și Giuliano da Sangallo.

Și ca sculptor este menționat vag Rafael (ca autor a două statui) de către Vasari – fără ca artistul să fi avut nici pregătire, nici vocație



Rafael: „Schimbarea la față“.

„Idealul estetic al lui Rafael este totodată religios (și specific catolic) și profan. De aceea se poate spune că arta lui e în același timp savantă și populară. Este sinteza artei antice și a celei creștine“ (4). – „Rafael este cel care va da expresia totală,

pentru sculptură. Despre „reflexe rafaelești“ într-un basorelief de bronz din S. Maria del Pablo s-a vorbit la fel de vag (132).

În fine, Rafael „s-a delectat să scrie și poezii amoroase“ – informează pictorul-tratatist contemporan Lomazzo: se păstrează 5 sonete care însă nu prezintă un interes literar (62).

adeseori sublimă, a perfecte uni a spiritului religios și spiritului profan, în sânul unei căutări a divinului presimțit în transcendența frumuseții. Cu Rafael, spiritul Renașterii triumfă“ (74).



Rafael: „Platon și Aristotel“ (Școala din Atena, detaliu).

Michelangelo

Descendent dintr-o veche familie florentină cu pretenții nobiliare, Michelangelo – „fiul lui *Lodovico di Lionardo Buonarroti*, coborât, după cât se spune, din preanobila și străvechea familie a conților di *Canossa*“, relatează Vasari, – s-a născut (1475, m. 1564) la Caprese, o mică localitate colinară nu departe de Arezzo, unde tatăl său era *podestà*¹. Arătând un talent neobișnuit pentru desen, la 13 ani tatăl său l-a dat să învețe pictura în atelierul cel mai renumit în acel timp din Florența, al lui Ghirlandaio – „*il pittore senza errori*“, pictorul cel mai desăvârșit, cum îl numeau florentinii. Dar după mai puțin de doi ani, simțind o atracție mult mai puternică pentru sculptură (întotdeauna va avea o antipatie pentru pictură) a părăsit *bottega* lui Ghirlandaio, preferând să frecventeze „grădiniile din S. Marco“, piața în care Lorenzo Magnificul adunase o colecție vastă de antichități – statui, busturi, reliefuri, capiteluri, fragmente



Michelangelo:
„Madona lângă scară“.

¹ Podestà – conducătorul, guvernatorul comunei sau orașului, însărcinat cu împărțirea dreptății și cu comanda garnizoanei militare. Era adus din altă parte și numit pe o durată de numai un an.

de sculptură – unde se instruiău tinerii desenând, studiind, modelând, sculptând după aceste modele antice, sub îndrumarea bătrânului și renumitului maestru Bertoldo¹. Desenele tânărului (còpii după frescele lui Giotto și Masaccio) l-au surprins într-atâta pe Lorenzo încât l-a luat în palatul său din Via Larga și „i-a dat copilului o odaie chiar în palatul său și l-a pus să lucreze; de aici încolo Michelangelo a mâncat întotdeauna cu el la masă, laolaltă cu copiii săi” – relatează, în stilul său, Vasari. În această ambianță, încă din acești ani, va respira el în atmosfera umanistă primele adieri din doctrinele platonice care își vor găsi un determinant ecou în activitatea sa artistică (inclusiv poetică).

După moartea lui Lorenzo Magnificul, în 1492 (și înainte de a reîntra la Curtea lui Piero dei Medici) tânărul va sta un timp la mânăstirea S. Spirito pentru a executa acel *Crucifix* (azi, în Casa Buonarroti din Florența) – care de pe acum dovedește clar o lectură a antichității clasice – sculptat în lemn, ușor pictat cu o culoare măslinie, ce face aluzie la moartea Crucificatului². – După care, în casa părintească, la vârsta de 16 și respectiv 17 ani execută două lucrări (păstrate aici) de o uimitoare maturitate artistică, – două basoreliefuluri în marmură, cu subiecte diferite – păgân și creștin; primul: *Madonna della Scala* („lângă scară”, trepte schițate alături, în stânga), lucrată în tehnica *schacciato* (a reliefului foarte plat), tehnică ce fusese adoptată mai întâi de Donatello; lucrare (55 cm. pe 40 cm.) în care Fecioara cu Pruncul apare transpusă pe planul cel mai pur al artei clasice. –

¹ Bertoldo di Giovanni (c. 1420–91), sculptor și medalier florentin. Elevul și (probabil) colaboratorul lui Donatello la amvonul din S. Lorenzo și la *Iudita* din Piața Signoriei, a lăsat un grup de opere care dovedesc o cultură pronunțată clasică și de un expresionism dramatic de clară marcă donatelliană (basoreliefuluri și mici statui de bronz în muzeele Bargello și Kunsthist. din Viena). Important pentru activitatea desfășurată ca director al „școlii” fondate de Lorenzo Magnificul. (Dar care ca „școală” în adevăratul înțeles al cuvântului nu este amintită în documentele timpului).

² Amintit de Vasari, dar mult timp dispărut, a fost recuperat în 1962. Dimensiuni – 1,35 m. pe 1,35 m. (Crucea nu este originală) (12).

A doua operă, sculptată cu tehnica reliefului mijlociu (*mezzorilievo*) este *Bătălia Lapișilor cu Centaurii* (sau *Centauromachia*), – 90,5 cm. pe 90,5 cm.) în care figurile emerg impetuos din marmura care le înlănțuie. Lucrarea, a cărei temă – cum s-a sugerat – este lupta și raptul ca brutale manifestări de viață, evidențiază un studiu atent al sculpturii lui Giovanni Pisano și mai ales al celei antice, revelând și unele note originale ale tânărului care va deveni, după artiștii Greciei antice, cel mai mare sculptor din istoria artei. „Michelangelo este cel dintâi care a cercetat Antichitatea pe propriul ei teren și a cutezat să se ia la întrecere cu ea” (50).

*

Presimțind vremi turburi după alungarea lui Piero dei Medici și în atmosfera stării de spirit creată de predicile fanaticului



Michelangelo: „Pietà”.

Savonarola, Michelangelo părăsește Florența (în 1494), se oprește câteva zile la Veneția, unde nu găsește nici o atracție, și pleacă la Bologna, oprindu-se aici mai bine de un an, admirând arta echidistantă între stilul antic și cel realist al sculpturilor lui Jacopo della Quercia de pe fațada domului, care de-acum înainte vor avea un ecou ferm și stabil în creația sa. – În timpul sejurului bolognez, tânărul artist (nu împlinise încă 20 de ani) sculptează pentru biserica S. Domenico, în marmură, un înger îngenunchiat ținând în mână un sfeșnic și două statui: S. Petronio și S. Procolo (de 64 cm. și respectiv 58,5 cm.), evident marcate de Jacopo.

Reîntors la Florența pentru șase luni sculptează două opere (pierdute) – un *San Giovannino* și un *Cupidon dormind*¹. – La invitația cardinalului Riario (în 1496) Michelangelo pleacă la Roma, unde în următorii cinci ani crează două capodopere care îi vor aduce cea dintâi perioadă de mare faimă. Prima, de inspirație păgână (mai mult elenistică decât clasică), statuia lui *Bachus* (marmură, 2,03 m., Bargello) – „în care Michelangelo nu își propune atât să imite sau să emuleze Antichitatea, cât să găsească sinteza, continuitatea profundă între spiritualitatea sublimată a anticului și spiritualitatea creștină sau medievală mult mai turmentată și mai dramatică” (4). – A doua, celebrul grup statuar *Pietà*², comandat de cardinalul ambasador al regelui Franței pe lângă Vatican (azi, în biserica S. Pietro, din Roma).

Tema aceasta (interpretată de Tolnay ca o resemnare a Madonei față de voința divină, iar nu ca o compătimire a Fiului mort) își are originea, se pare, în Germania, de unde s-a răspândit în Franța, Anglia, Spania, Țările de Jos, – în Italia n-a

¹ Statuia (de circa 80 cm.) a fost îngropată un timp în pământ, pentru a părea că este o operă antică – și ca o „*cosa antica*” a fost cumpărată de Cesare Borgia (în 1496), care a dăruit-o lui Guidobaldo da Montefeltro, apoi reluată de Cesare și în 1502 dăruită Isabellei d'Este. Trimisă în Anglia (în 1632), regelui Carol I, unde i s-a pierdut urma.

² *Pietà* – „durere profundă care inspiră milă” – este denumirea convențională clasică dată unei picturi sau sculpturi reprezentând pe Fecioara Maria cu Iisus mort alături.

apărut până spre sfârșitul secolului al XV-lea decât ca un import din centrele germane. În marea artă statuară a Renașterii nu avusese nici o priză: Ghiberti, Donatello, Michelozzo, Verrocchio, Andrea della Robbia, nici unul nu adoptase această temă. Michelangelo a învins acum pentru prima dată opoziția meridionalilor față de această creație specifică celor din Nord.

Grupul a fost primit de contemporani cu entuziasm¹. Anatomie, opera este perfect realistă; „dar proporțiile și frumusețea corpului lui Hristos nu pot fi imaginate în afara contemplării admirative a unor statui de zei din Antichitate. Aici, Hristos a și dobândit statura lui Apollo” (50). – Pe banda de pe pieptul Mariei, artistul a semnat: „*Michael Angelus Buonarroto Florentinus faciebat*”. Este singura lucrare semnată de mâna artistului.

*

Urmează a doua importantă fază a creației, care coincide cu anii petrecuți la Florența (1501–1505).

După *Pietà*, Michelangelo – devenit celebru la numai 24 de ani – primește o comandă de 15 statui pentru domul din Siena, – din care va executa numai patru (S. Paolo, S. Pietro, S. Pio, S. Gregorio), plasate în nișele altarului Piccolomini, din dom. – Dintr-o altă comandă pentru statuile, de asemenea în marmură, a 12 apostoli, va executa numai una – Sf. Matei. Apoi, două *tondo-uri* (azi la Pitti), reprezentând *Madona cu Copilul*². – Apoi,

¹ „Asemenea operă să nu se gândească niciodată vreun sculptor c-o va putea ajunge în ce privește desenul, grația, gingășia, frumusețea și dantelarea marmurei [...] și nimeni să nu creadă în ce privește frumusețea membrelor și a întregului trup, că va putea cumva să vadă un alt nud având mușchii și venele și nervii așezați cu mai multă măiestrie pe oaselor trupului, ori un alt mort care să semene mai mult decât acesta cu un mort” (Vasari).

² Excepționalul așa-numit „*Tondo Pitti*” (diametru 85 cm.), prin îndulcirea modeleului – realizată cu ajutorul foarte finei dăltuiri a suprafețelor – ne face să ne gândim la o influență a „*sfumato*”-ului lui Leonardo da Vinci.

fascinanta capodoperă – o compoziție închisă într-o piramidă *Madona cu Copilul* (azi în biserica Notre Dame din Bruges, – 1,28 m. cu baza) lucrare (cumpărată de negustorii flamanzi) de o severă seninătate care formează deschise luminii a grupului *Pietà* din S. Pietro îi opune o mai solemnă arhitectură și o nouă, altă solemnitate plastică (12)¹.

Urmează un interludiu pictoric celebru, – primul în creația lui Michelangelo: *Tondo Doni*.

Puțin – sau poate nimic – n-a pictat Michelangelo după ce a părăsit *bottega* lui Ghirlandaio (după o durată minimă de ucenicie necesară pentru a deprinde tehnica frescei)². – Spre sfârșitul anului 1503 însă pictează binecunoscutul tablou (de formă rotundă: *tondo*) *Sf. Familie* comandat, cu ocazia căsătoriei, de Agnolo Doni – de unde și numele sub care este cunoscut (tempera pe lemn, Uffizi), – prima sa pictură de șevalet sigură și unica sa pictură autografă. Lucrarea amintește *Sf. Familie* a lui Signorelli (Uffizi) a cărei influență este evidentă în înlănțuirea ca într-un nod a brațelor și contorsionarea figurilor care crează un fel de bloc ondulant de o mare forță plastică și care crează efecte de relief, dinamism și contraste de lumini și umbre. Ca noutăți: personajul Iosif pare un filosof antic, Fecioara este – pentru prima dată în istoria artei

¹ Lucrarea este inspirată probabil de *Madonna* lui Donatello din Padova, – „dar melancolia enigmatică a expresiei Fecioarei, în care tristețea și bucuria nu pot fi disociate una de alta, este mai aproape de Leonardo decât de Donatello“ (50).

² „La detașarea lui Michelangelo de pictură au putut contribui și predicile fanaticului călugăr Savonarola care obișnuia să reproșeze pictorilor din acea vreme veșmintele luxoase cu care își îmbrăcau personajele sacre din tablourile lor religioase și tendința lor de a reproduce în chipul Madonei și al Sfințelor trăsăturile figurilor doamnelor florentine“. – Iar „că Michelangelo era fascinat de personalitatea lui Savonarola și că se găsea printre ascultătorii predicilor lui, faptul este atestat de biograful său contemporan Condivi“ (111).



Michelangelo: „Madona cu Copilul“ (Bruges).

astfel reprezentată – cu brațele goale, în timp ce Pruncul este de o constituție herculeană¹.

„Tratat cu o absolută independență față de întreaga precedentă tradiție iconografică, *Tondo Doni*, în vigurosul plasticism al figurilor și în dinamica lor articulație, exprimă perfect concepția lui Michelangelor, care tinde întotdeauna să-și rezolve compozițiile pictorice cu un simț cu totul sculptoric al volumului și al reliefului“ (86).

¹ „Cum se explică însă caracterul cumplit de artificial al acestui grup? Este oare o încercare de a-l opune compoziției leonardiene Sf. Ana, Fecioara și Pruncul? Asperitățile și detaliile sunt însă forțate: Michelangelo se arată înc-odată a fi rivalul implacabil al lui Leonardo“ (50).

*

În 1501, Michelangelo este chemat la Florența unde Signoria îi întredințează un bloc imens de marmură, – tăiat greșit de la început, părăsit de 40 de ani de când Agostino di Duccio schițase o statuie a profetului David pentru exteriorul Domului. Din acest bloc va rezulta „uriașul din piață” – cum îl numeau florentinii pe *David* (înalt 4,35 m.), cel mai mare colos pe care l-a văzut lumea europeană din Antichitate până acum. – „Cu acest *David*, Antichitatea romană își face intrarea la Florența. De la sfârșitul epocii antice, *David* al lui Michelangelo este prima statuie de sine stătătoare așezată pe un soclu” (50).

Contemporanii o admirau cu entuziasm¹ – și cu surprindere că artistul rupea cu tradiția biblică ce spunea că David era aproape un copil încă, așa cum îl văzuse și Verrocchio: cu capul aplecat spre dreapta și privirea amenințătoare, cu brațul stâng ținând pe umăr praștia, personajul nu mai este reprezentat după luptă, cu capul lui Goliat la picioare, ci privindu-și în ochi dușmanul, gata de luptă: „artistul nu reprezintă acțiunea ci concentrarea voinței și energiei, impulsul moral, tensiunea interioară ce precede declanșarea gestului. Este capodopera care a rămas, de secole, canonul frumuseții masculine” (50)².

Dar *David* este și una din principalele capodopere ale lui Michelangelo din care emană mai pregnant ecourile platonice

¹ „Și opera aceasta – relatează Vasari – le-a luat-o cu adevărat înaintea tuturor statuiilor, atât moderne cât și antice, fie grecești sau latine... Și niciodată nu s-a văzut o altă operă care să o egaleze în eleganța ținutei, în grația, frumusețea și proporția capului, a corpului, a picioarelor și a mâinilor. Și nu încapă nici o îndoială că oricine o vede nu trebuie să aibă grijă să vadă o altă operă de sculptură făcută de orice alt artist”.

² „Nicăieri, în afara celor mai bune opere ale grecilor, nu vom găsi, ca în operele lui Michelangelo, forme ale căror valori tactile să stimuleze atât de mult simțul capacității noastre vitale, ale căror mișcări să comunice atât de direct și să exalte atât de puternic... De aceea, dintre toate creațiile artei moderne, operele lui Michelangelo radiază cea mai intensă energie” (22).

esențiale din însuși fondul concepției lui despre artă. „Pentru Michelangelo artistul trebuie să caute în operă să imite „perfecta formă intențională a naturii” – cum spunea cineva – adică ideea. În felul acesta Michelangelo adaugă o nouă dimensiune teoriilor artistice ale Renașterii. *Michelangelo vede frumusețea în corespondența dintre formă și idee*. Pentru el, în corpul uman trebuie să fie cuprinse toate aspectele și forțele macrocosmului” (119).

*

După terminarea lui *David* (care, după ce a stat 400 de ani în Piața Signoriei, a fost înlocuit cu o copie, originalul fiind azi în Galleria dell'Accademia), Signoria – după ce îl însărcinase pe Leonardo da Vinci să picteze *Bătălia de la Anghiari* – îi cere lui



Michelangelo: „Moise”.

Michelangelo să picteze pe peretele din față pandantul celeilalte fresce, care să celebreze o altă victorie a Florenței, împotriva Pisei: *Bătălia de la Cascina*. Suprafețele peretelui ce erau acordate celor două lucrări erau enorme: 17,50 m. lățime pe 7 m. înălțime – fiecare. (Numai Rafael se va bucura, pentru frescele din Sala lui Constantin din Vatican, de acordarea unor suprafețe atât de vaste).

Cele două cartoane (Michelangelo îl începe în 1504) au fost expuse publicului împreună. În cartoul lui Michelangelo „meritul lui consta în varietatea mișcărilor, în măiestria anatomiei și a racursiurilor. Nu se mai văzuseră până atunci la Florența nuduri atât de desăvârșit studiate. Deși compoziția era banală, deoarece Michelangelo se mărginise să așeze personajele unele lângă altele, fără cea mai mică legătură între ele, admirația noii generații mergea mai ales la studiul mușchilor; în schimb privitorii din noua generație erau mai puțin sensibili la amețitoarea compoziție a lui Leonardo, la acel vârtej de cai și oameni simbolizând dezlănțuirea patimilor, la construcția armonioasă și sigură a formelor, la ritmul lor, la marea izbucnire a curbelor, la subtilitatea modeleului, accentuat de estomparea secretă a liniilor“ (21).

După cum se știe, fresca lui Leonardo, din cauză că artistul a adoptat o tehnică improprie, s-a distrus înainte de a fi complet terminată. Nici fresca lui Michelangelo n-a fost realizată: abia terminat cartoul¹, artistul a fost chemat la Roma de papa Giulio II.

*

Michelangelo era prin excelență un *Homo religiosus*. Geniul său crea inspirat și animat de o forță supranaturală care-l făcea să tindă spre sublim, spre transcendență. „Mesajul pe care artistul simte că îi vine de la Dumnezeu este individual: pentru a-l asculta, trebuie să se închidă în solitudine și

¹ Cartoanele celor doi maeștri, admirate și copiate de nenumărați pictori, au fost în curând desmembrate și pierdute.

meditație¹. În istoria artei Renașterii, Michelangelo este primul caz de artist izolat, aproape ostil lumii din jurul său și de care se simte străin. Trăiește singur și sărăcăcios, cu toate că avea o situație materială foarte îndestulată. „N-am prieteni și nici nu vreau să am“ – îi scria el fratelui său. Nu are nici chiar colaboratori sau adevărați discipoli, înfruntă de unul singur uriașele lucrări în care se angajează. Mândru cu alții, orgolios, dar totdeauna nemulțumit pe deplin de sine; chinuit, mai ales la bătrânețe de gândul morții și al mântuirii. O singură mare afecțiune – în afara familiei: pentru Vittoria Colonna; profunda legătură pur spirituală a vieții lui.

„Deși prezintă perioade sau cicluri bine definite, întreaga operă a lui Michelangelo apare concatenată, legată într-un tot unitar: fiecare operă în parte reelaborează, depășește experiențele celor precedente. Pentru prima dată arta se identifică cu însăși existența artistului; la fel ca existența, arta este o experiență care se împlinește și nu se va putea spune că este



Michelangelo: „David“ (detaliu).

¹ „Toate operele sale sunt străbătute de ideea neoplatoniciană ficiniană că „adevărata realitate este dincolo de aparență“, că trupul este „imaginea sufletului la care participă“, că „vălul muritor“ este trupul, închisoarea pământească. Centrate pe om, creațiile lui Michelangelo ar fi o insistentă reprezentare a unei realități superioare, formale, în conflict cu povara materială a trupului; a unui suflet de origine divină, prizonier al unui trup pământesc de care aspiră să se elibereze, năzuiește să se dezlănțuie“ (57).

împlinită decât odată cu împlinirea existenței, cu moartea. De aceea gândul morții este prezent în întreaga sa operă. Sentimentul, inchietudinea non-finitului, a ne-împlinitului are și o cauză directă: opera în care artistul voia să se exprime în întregime pe sine însuși, mormântul lui Iuliu II, n-a fost niciodată terminat. Timp de mai bine de 30 de ani împrejurările potrivnice legate de acest mormânt au însemnat tragedia vieții lui“ (4). – Pentru acest monument artistul a sculptat cei doi *Sclavi*, statui excepționale, în mărime naturală (Luvru) și alte patru, nefinisate; opere sugerând sensul dureroasei lupte între spirit și materie.

*

Mormântul, mausoleul pe care papa și-l dorea, urma să fie plasat în spatele altarului principal, în absida bazilicii S. Petru, aflată în reconstrucție. Michelangelo l-a conceput (în 1505) ca „monumentul“ clasic al Creștinătății: o sinteză de arhitectură și sculptură, de eroism antic și spiritualitate creștină. În primul proiect, monumentul funerar – „care trebuia să întreacă în frumusețe, măreție și închipuire orice monument funerar imperial din Antichitate“ (Vasari) – are dimensiuni enorme: o construcție stând liber, nesprijinită de un perete, cu patru fețe și două nivele, cu o lățime de 7,20 m., adâncime de 10,80 m., iar înălțimea nivelului inferior de 3,70 m.; și totul împodobit cu 40 de statui mai înalte decât mărimea naturală. – Numai câteva porțiuni de arhitectură ornamentală ale nivelului inferior au fost executate (și întrebuințate apoi în construcția definitivă, de azi, din S. Pietro in Vincoli din Roma). – „Era pentru prima dată că într-o construcție înaltă, liberă pe patru părți și cu o mulțime de statui, concepută ca un mausoleu, cuvântul hotărâtor îl are sculptura“. – Marmura a fost aleasă de artist în cursul șederii sale de câteva luni în acest scop la carierele din Carrara.

Dar la întoarcerea artistului la Roma, papa, având acum alte planuri, renunță la gândul mausoleului (se pare că influențat și de invidia lui Bramante și Rafael, care „voiau ca să mă distrugă“ – scrie Michelangelo într-o scrisoare). În următorii 40 de ani



Michelangelo: „Coborârea în mormânt“.

însă proiectul va fi reluat de trei ori (se păstrează toate cele 4 proiecte) până când, în 1545, celebrul monument va fi terminat: mult mai puțin grandios decât fusese conceput inițial, înalt de circa 8 m., în planul inferior cu faimoasa statuie *Moise* (2,53 m.), în dreapta și în stânga cu admirabile statui Lea și Rachela (în mărime ceva mai mult decât naturală).

Visul artistului s-a împlinit pe mai puțin de jumătate. „Din imensul mormânt ideal al papei Giulio II n-a rămas decât meschina și hibrida schemă din S. Pietro in Vincoli – care însă îl încadrează pe formidabilul Moise între două statui obosite, tot de Michelangelo, Lia și Rușela, simbolizând Viața activă și Viața contemplativă. Moise, furios, cu fruntea cu două coarne

de capră¹, gata să se ridice în picioare să lovească poporul său idolatru și imoral, cu mâna nervoasă care se sprijină pe Tablele Legii; Moise, cu torsul athletic și brațele brăzdate de vene umflate, cu picioarele asemenea unor coloane; acest Moise care dacă s-ar ridica ar atinge cu grumazul cerul învolburat de furtună – este revelația sufletului și mâniei lui Michelangelo, silit să-și taie vârfurile aripilor inspirației din pricina meschinăriei și răutății lumii“ (92).

*

Comanda pentru mausoleu fiind sistată, Michelangelo, furios și indignat, se reîntoarce la Florența; reia lucrul la cartonul *Bătăliei de la Cascina*, iar din comanda pentru cei 12 apostoli, termină doar statuia apostolului Matei. La Bologna, papa – a cărei armată tocmai cucerise orașul – îi acordă iertare pentru „nesupunerea“ lui și îl pune să-i execute statuia în bronz ce urma să fie plasată pe fațada domului. Terminată de sculptor în 1508, peste trei ani a fost distrusă de bolognezii răsculați împotriva dominației pontificale.

Rechemat la Roma, Bramante, Rafael și alți rivali geloși de succesele marelui sculptor pentru care pictura era o corvoadă executată în silă, l-au determinat pe papă să-l oblige, să-l însărcineze cu pictura boltei Capelei Sixtine, convinși că Michelangelo, sculptor și pictor „de ocazie“, artă cu care nu era deloc deprins, va rata lucrarea și va rămâne compromis definitiv

¹ Michelangelo îl reprezintă pe Moise cu o pereche de coarne pentru că, în străvechile tradiții ale lumii mediteraniene (unde taurul era un totem, una din manifestările forței divinității) coarnele taurului erau un simbol al puterii divine. La vechii evrei coarnele au rămas mult timp unul din semnele distinctive ale cultului lui Iehova. – Pe de altă parte, pentru Michelangelo figurarea acestor coarne în chipul lui Moise se datorează poate și unei confuzii, unei erori de traducere din limba latină a *Vulgatei*, a unui pasaj din *Biblie* în care se spune că „obrazul lui Moise strălucea“ (Ieșirea, XXXIV, 29–30); ultimul cuvânt („strălucea“) însă se scrie ca și cuvântul „coarne“ (Keren).

– „scăpându-se adică de el“; Michelangelo, „ținând seama și de puțină practică pe care o avea în ceea ce privește culorile, a căutat, pe felurite căi să se lepede de această povară care-i apăsa umerii, încercând să o treacă asupra lui Raffaello“ (Vasari).

Artistul e silit să accepte o lucrare care nu-l atrăgea deloc. Mai întâi înlocuiește programa ce îi fusese dată de comitent – lucru nemaiauzit! – cu o alta, mult mai complexă atât din punct de vedere tematic cât și figurativ. „Pentru prima dată concepția doctrinară este aleasă și impusă de un artist; pentru prima dată arhitectura pictată nu este doar cadru, ci parte integrantă a operei, cu o semnificație proprie; pentru prima dată toate elementele figurative se contopesc într-o sinteză voită de arhitectură, pictură și sculptură“ (4).

Pe o suprafață imensă de 468 mp., de 40 m. pe 13,50 m. (și la o înălțime de 20 m. de la sol), pe care o împarte în 40 de careuri, compartimente pătrate, alternativ mai mari sau mai mici, populate de peste 300 de personaje, cuprinse într-o succesiune de arce și stabilind diferite nivele de profunzime pentru inserțiunea figurilor, artistul ilustrează tema istorică și totodată simbolică cu marile scene ale Genezei (Creațiunea, Păcatul originar, Potopul, etc.) pe care le completează cu cele ale venirii lui Mesia, vestită de prezența și grandiozitatea simbolică a celor 12 Profeți și Sibile¹. – „Acele imense figuri în care totul este coerent și precis constituie cele mai înalte realizări ale desenului liniar florentin, amplificat de monumentalitatea romană. Mișcarea în sens ascensional al Sixtinei răspunde schemei tripartite: materie, rațiune, spirit, a

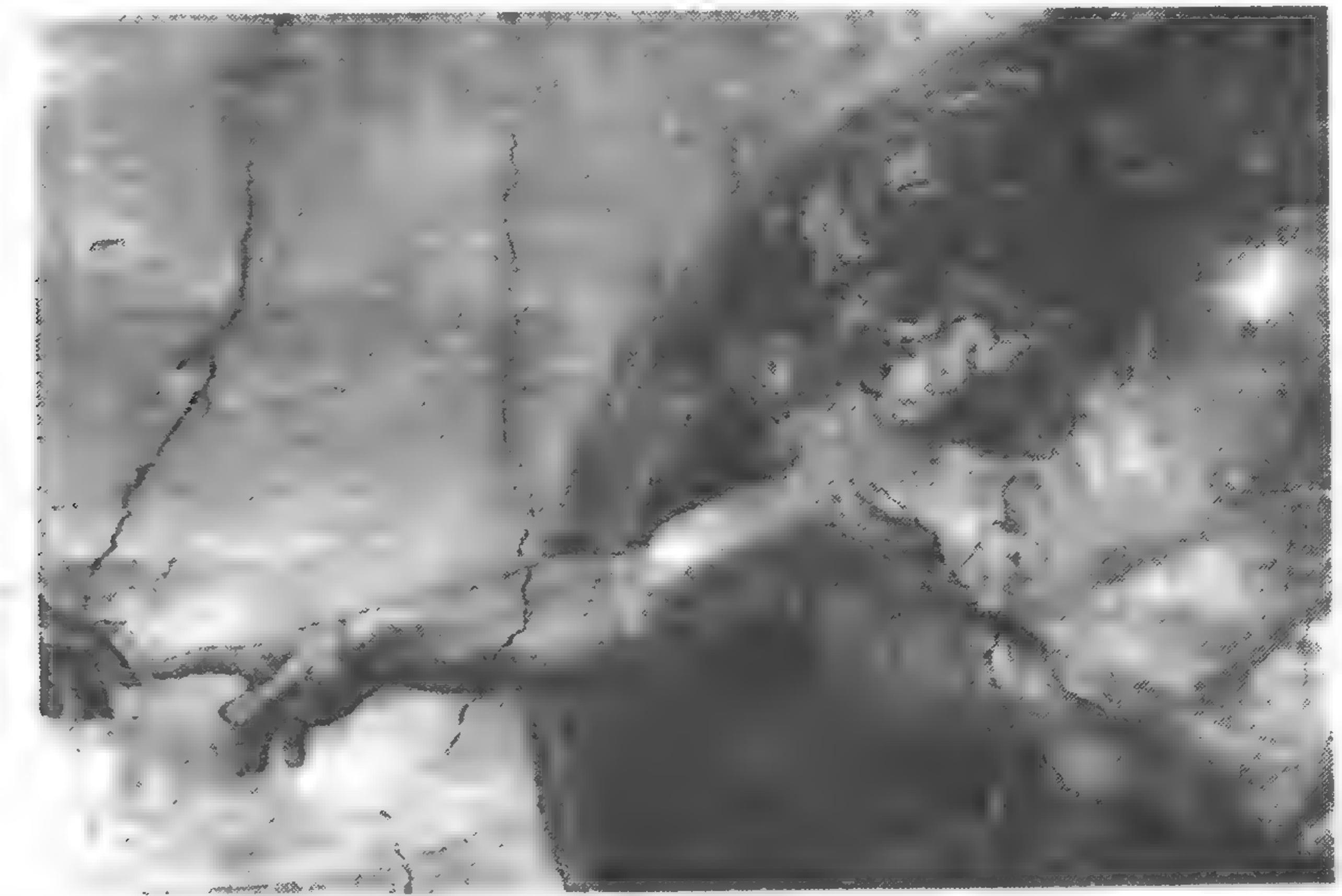
¹ „Distribuția în etaje și simbolică energiilor sufletelor orientate de credință se datorează chiar lui Michelangelo. Regăsim acolo amintirea unei doctrine optimiste și conciliatoare pe care a asimilat-o pe lângă Lorenzo, cea a neoplatonismului florentin, care postulează acordul dintre gândirea antică și ordinea creștină ca pe ceva esențial pentru demnitatea umană“ (36). – Probabil că artistul n-a avut de la început imaginea completă, ci opera a crescut, progresiv, odată cu precizarea concepției în cursul execuției.

„Teologiei platonice“. Pentru prima dată figurile ornamentale laterale sunt intim legate în ancadramentul arhitectural, în așa fel încât fac corp comun cu el“ (36)¹.

Și de astădată, ca întotdeauna, artistul a privit pictura și a conceput-o cu ochii și cu concepția sculptorului; de unde și evidenta sculpturalitate a personajelor sale pictate. „De multe ori mă gândesc că sculptura a fost călăuza picturii; și că între sculptură și pictură este aceeași deosebire ca între soare și lună“ – scrie el. – Pe lângă aceasta, pictura executată pe bolta Capelei Sixtine, timp de aproape patru ani, culcat pe spate, urcând și coborând zilnic 20 de metri pe schele, i-au cauzat mari suferințe fizice, amețeli, dureri de cap, slăbirea vederii; faptul că „a trebuit să lucreze cu privirea în sus, ajungând ca vederea să i se strice atât de rău încât luni de zile după terminarea picturii nu mai putea să citească sau să se uite la desene decât privind de jos în sus, chiar dacă ținea în mână cartea sau desenul“ – scrie Vasari; care nu înțelegea „cum de a putut îndura Michelangelo acest chin atât de lungă vreme“. A îndurat dintr-un sentiment de datorie pe care i-o impunea conștiința sa de artist – și pentru că era nerăbdător să revină cât mai repede la sculptură, marea sa pasiune.

Pe bolta Sixtinei artistul a povestit într-o extraordinară sinteză întreg *Vechiul Testament*, de la creația lumii și a omului până în ajunul venirii lui Hristos. Este o grandioasă viziune a istoriei omenirii de la începuturile Creațiunii, în care idealurile

¹ În afara celor 9 mari scene centrale (și altor numeroase secundare și de mici dimensiuni) și pe lângă cele 10 binecunoscute portrete de Profeți și Sibile – fiecare în parte o capodoperă; în colțurile scenelor principale artistul a mai pictat 20 de admirabile nuduri masculine. „Acești *Ignudi* scapă unei definiții precise: au fost interpretați ca simboluri de bucurie senzuală sau de sclavie disperată; au fost interpretați fie ca simboluri ale frumuseții și iubirii platonice, fie ca încarnări a spiritului clarvăzător al Profeților și Sibilelor. – Figuri enigmatice“ (111). Imagini ce rămân suspendate într-o sferă de ambiguitate între realitate și ficțiune.



Michelangelo: „Creația omului“ (Bolta Sixtinei).

religioase și morale ale tradiției iudeo-creștine coincid cu valorile estetice și morale ale tradiției clasice, antice.

Stilul compoziției ansamblului este caracteristic artistului. „Michelangelo nu caută unitatea sau fuziunea, ci șocul și contradicția valorilor; nu echilibrul, ci brusca disociere“. Întreaga boltă a Sixtinei a fost pictată de Michelangelo singur, fără ajutoare – „pentru că arta este pentru el o *experiență*, care trebuie să fie personal și dureros trăită“ (4). – Acesta este desigur motivul, explicația faptului că fresca Sixtinei este singura sa mare operă la care execuția s-a desfășurat într-o neîntreruptă continuitate; și pe care în patru ani a încheiat-o. – „Ca nici un alt artist, Michelangelo a realizat poetic teribila solemnitate a lumii abia create și ideea de Dumnezeu ca energie vitală“ (111)¹.

¹ „Credințele religioase și filosofice ale umanismului își găsesc aici cea mai perfectă realizare artistică: concepția despre frumusețea terestră ca manifestare a ideii divine, credința despre *renovatio* intimă a inimii omenesci care e de natură divină, credința în posibilitatea reîntoarcerii și *deificatio* lui Dumnezeu“. – „Sixtina e cea mai mare *Summa* a idelaurilor vieții umanismului, compendiul perfect al tendințelor artistice, filosofice și religioase ale timpului, o adevărată *Divina Comedie* a Renașterii, tot atât de unică și reprezentativă ca cea a lui Dante pentru epoca lui“ (120).

*

După moartea lui Iuliu II, noul papă Leon X, fiul lui Lorenzo Magnificul și primul florentin ajuns pe tronul papal, îi încredințează lui Michelangelo (în 1516) îmbrăcarea în marmură a fațadei bisericii S. Lorenzo, ridicată și destinată mormintelor familiei Medici. Sculptorul primește sarcina cu entuziasm: „Voi face cea mai frumoasă operă ce s-a făcut vreodată în Italia” – scrie el; iar într-o altă scrisoare: „Să fie oglinda întregii Italii în ce privește arhitectura și sculptura”. – Întocmește proiectele¹ care prevedeau și 14 statui în marmură și bronz pentru a anima suprafața severă a fațadei (care, după 5 secole, a rămas până azi în aceeași stare...). Michelangelo a pierdut aproape 2 ani pentru a-și procura marmura; când, în 1520, papa reziliază contractul...

În anul următor, noul papă Clemente VII îi cere să construiască în spatele bisericii S. Lorenzo o mare capelă funerară pentru sarcofagele membrilor familiei Medici, executând și respectivele statui de marmură. Artistul, încântat, proiectează sacristia și cupola: era prima sa lucrare de arhitectură. (Și care, cu intermitențe, îl va acapara 15 ani).

Concepția noului arhitect, cu totul inedită în mediul umanist florentin, se arăta a fi pătrunsă de ecoul ideilor platonice atât de familiare aici: spațiul sacristiei era inundat de lumina clară ce venea de sus, de sub cupolă, asemenea luminii limpezi coborâtă parcă dintr-o altă lume: cea a intelectului eliberat de materie, cea a ideilor eterne, o lume a veșniciei în care apăreau cele două (proiectate patru) sarcofage inspirate de respectivele modele antice: ale fiului și nepotului lui Lorenzo Magnificul, respectiv Lorenzo duce de Urbino și Giuliano duce de Nemours, – în nișele de deasupra sarcofagului cu statuia – 1,73 m. – fiecăruia (a lui Lorenzo, în atitudine meditativă: „Il Penseroso” – cum l-a

¹ Se pare că i-au furnizat desenele mai mulți artiști de seamă – Antonio da Sangalo cel Bătrân, Rafael, Andrea și Jacopo Sansovino și, cu 6 desene, Giuliano da Sangalo (119).

numit Vasari); pe sarcofage sunt plasate, simetric, două câte două, celebrele statui alegorice (Amurgul și Aurora, Ziua și Noaptea – de dimensiuni variind între 1,94 și 2,85 m.) – imagine a trecerii „*Timpului care înghite totul*” – cum se exprima artistul; nașterea lor ciclică succedându-se astfel continuu în ritmul egal și perfect al eternității... – Și aici, Michelangelo și-a permis o îndrăzneală – dacă nu o blasfemie: să reprezinte două trupuri goale de femeie (și două de bărbat) într-o poziție lascivă, pe un mormânt, într-un loc sacru!! – Pe altarul din față artistul a sculptat o *Madona cu Copilul* plasată între statuile S. Cosma și S. Damian executate după modelele date de el, de alți doi sculptori contemporani. – Grupul a fost și este considerat centrul spiritual al întregului complex care cuprinde 7 capodopere ale sculptorului.

*

În 1534 Michelangelo părăsește definitiv Florența, chemat fiind la Roma de papa Paolo II, care îl numește arhitectul, sculpto-



Michelangelo: „Sibila” (Capela Sixtină).

rul și pictorul Vaticanului, și îl însărcinează să picteze întreg peretele Sixtinei din spatele altarului, dându-i tema: *Judecata de Apoi*. În anul următor toate pregătirile tehnice necesare sunt gata, iar în 1536 artistul începe lucrarea – la 28 de ani după ce pictase bolta Sixtinei.

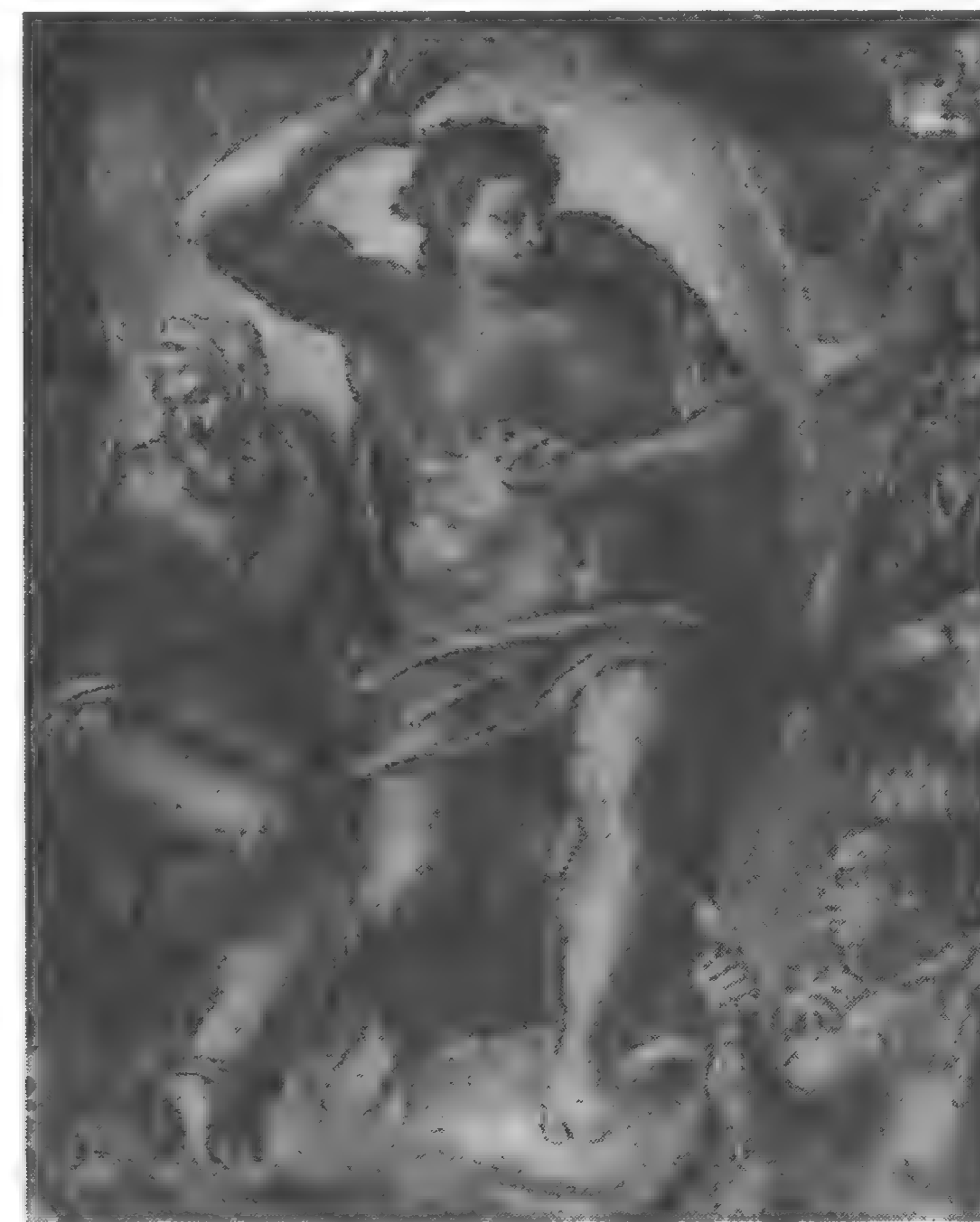
Momentul era de o mare tensiune politică și morală, creând serioase preocupări Italiei papalității și catolicismului din toate țările: mișcarea Reformei era în plină ofensivă, căreia mișcarea Contrareforme (de care și Michelangelo era profund atașat) căuta să îi răspundă cu aceeași energie. Încât, privită sub acest unghi, comanda pe care i-o dădea papa marelui artist avea să capete și o semnificație de politică ecleziastică.

*

Judecata de Apoi este o operă a acestei crize. O operă care trebuia să dea un ultim avertisment omenirii căzute pradă răului și păcatului, să o cheme în fața tribunalului proprii sale conștiințe și a implacabilei justiții divine: acesta era sensul pe care artistul voia să-l comunice privitorului grandioasei sale picturi, inspirate și de *Apocalipsă*, și de *Divina Comedie*, și de predicile neînduplecatului călugăr reformator Savonarola, precum și de comentariul lui Marsilio Ficino la *Banchetul* lui Platon.

Dimensiunile cu totul neobișnuite ale acestei lucrări răspundeau grandorii concepției artistului: fresca are o înălțime de 13,70 m. pe 12,30 m. lățime. Motivul tragic dominant este destinul omenirii, sfârșitul istoriei. Cu toată gravitatea extremă a temei, pictorului nu i s-au impus consilieri teologi. Singurele principale puncte de referință i-au fost *Dies irae*, *Apocalipsa* și *Divina Comedie* (îndeosebi „Infernul”), – singura operă cu care poate fi comparată *Judecata de Apoi*: „un țipăt de spaimă a sufletului creștin” (92).

Imensa mulțime de corpuri omenești – peste 300 – sunt antrenate într-o frenetică mișcare de grupuri. Privită fresca pe verticală, compoziția apare divizată în două părți: în dreapta, o adevărată cascadă de trupuri ale damnaților rostogolindu-se în hăul Infernului; în stânga, valul celor drepți, celor aleși, dar și al



Michelangelo: „Hristos Judecător”
(detaliu din „Judecata de Apoi”)

păcătoșilor care și-au răscumpărat greșelile, urcând din greu colina calvarului și năzuind să ajungă în Paradisul mântuirii. – Văzută în sens orizontal, enorma frescă este concepută în trei zone: sus cerul, jos Purgatoriul și Infernul; iar între ele, regiunea în care îngerii și diavolii își dispută unii altora trupurile și sufletele celor aduși în fața judecății divine. – Toată această învolburată mișcare de grupuri și figuri individuale de corpuri omenești disperate, contorsionate, este dominată de gestul autoritar și neîndurător al personajului central: marele și implacabilul judecător Hristos, imaginat cu totul diferit decât îl reprezentase până acum tradiția iconografică. Nu mai este un Hristos macerat de suferințe, sau o personificare a bunătății, iertării, milei, carității; ci un Hristos athletic, înfățișat complet nud ca o statuie antică, o imagine a justiției supreme, drepte,

neînduplecate; este neîndurătorul Iehova al ebreilor; un judecător care, cu mâna dreaptă ridicată asemenea gestului unui om în dezlănțuită mânie, îi condamnă pe vinovați și îi blestemă pe marii păcătoși. Însăși propria sa mamă, de lângă El, însăși Fecioara Maria (în chipul căreia artistul a reprezentat-o pe Vittoria Colonna, marea iubire a vieții lui) întoarce capul parcă tremurând alături, înfricoșată de gestul neîndurătorului său Fiu.

Întreaga compoziție exprimă o îndrăzneală de concepție și o forță de execuție nemaiîntâlnite. Toate atitudinile fizice ome-nești imaginabile, toate gesturile și mișcările deznădăjduite sunt reprezentate aici de Michelangelo, ca și cum această imensă mulțime ar fi o biată jucărie în mâna unei forțe atotputernice care împarte dreptatea, pedeapsa sau răsplata. Și între toate aceste figuri, nenumărate, nu există una care să nu exprime un sentiment intens, o pasiune sau o patimă violentă. – Și cu toate acestea, în realitate scara sentimentelor exprimate este esențialmente redusă la două – mânia sau groaza. Nici o rază de speranță, nici o undă de gingășie nu pătrunde în această lume – care trăiește acum *dies irae*, ziua mâniei și a pedepsei. Pe marele artist nu-l interesează aici nuanțările de ordin moral sau religios, nuanțările de ordin mistic care țin de dogme sau de canoane; nimic altceva nu-l interesează decât contrastul, în același timp tragic și sublim, dintre vinovăție și pedeapsă, dintre nevinovăție și iertare. În felul acesta, în timpul celor șase ani cât a lucrat la *Judecata de Apoi*, Michelangelo a meditat asupra vieții și faptelor sale, cele ale țării sale și cele ale întregii umanități¹.

¹ „Opera aceasta – comenta Vasari – îi duce la deznădejde pe toți cei încredințați că se pricep în artă; orice minte, oricât de îndrăzneată, tremură și e cuprinsă de teamă numai privind contururile feluritelor părți ale operei; orice spirit cutezător, oricât de iscusit ar fi în ale desenului, se înspăimântă dându-și seama de greutatea întâmpinate de artist; te apucă amețea numai gândindu-te ce mai poate însemna – alături de aceasta – toate celelalte picturi ce s-au făcut până acum sau ce se vor face de aici înainte. Și pe bună dreptate poate fi fericit cel ce a văzut această cu adevărat uluitoare minune a veacului nostru“.

*

La dezvelire, în 1541, marea frescă a provocat un entuziasm general imens. Dar mulțimea de nuduri a provocat ani de-a rândul și proteste vii, mai ales din partea oamenilor Bisericii. Într-adevăr, a-l reprezenta pe Iisus Hristos dezbrăcat complet era o blasfemie. Încât, după 22 de ani de la dezvelirea frescei, cu câteva luni înainte de moartea artistului, în 1564 papa Pius IV îl însărcinează pe pictorul Daniele da Volterra să acopere cu vâluri, cu umbre și penumbre părțile indecente ale personajelor nude, – Hristos în primul rând; fapt care a făcut ca marea frescă să sufere ușoare schimbări în aspect și colorit¹.

*

După terminarea *Judecății de Apoi* (și a altor două mari fresce – *Convertirea S. Paul* și *Răstignirea S. Petru* – din Capela Paolină din Vatican), la vârsta de 75 de ani Michelangelo își ia adio definitiv de la pictură, nerăbdător să se reîntoarcă la marea sa pasiune, la sculptură. Dar papa avea acum nevoie de un arhitect priceput care să conceapă sau să dirijeze importante lucrări de arhitectură, atât militară cât și civilă.

Dintre lucrările sale de arhitectură² – unele doar proiectate, altele începute, câteva terminate – se remarcă în mod deosebit trei. Prima este biserica *S. Maria degli Angeli* din Roma, proiectată la vârsta de 86 de ani și încadrată în *tepidarium*-ul Termelor lui Dioclețian, pe plan de cruce greacă, impresionantă prin spectacolul ce-l oferă grandioasa spațialitate invadată de

¹ Din fericire, înainte de intervenția ordonată de papă pictorul Marcello Venusti a copiat fresca, lăsând astfel o prețioasă și fidelă mărturie a originalului. Copia lui Venusti se păstrează în Museo Capodimonte din Napoli.

² Sacristia Nouă, fațada bisericii S. Lorenzo. Biblioteca Laurenziană, completare la cupola domului din Florența, patru ferestre la Palatul Medici, intervenții la Palatul Farnese, studii pentru mausoleele papilor, fortificațiile colinei S. Miniato din Florența, Porta Pia din Roma, ș.a.

lumină. (Este biserica romană preferată pentru funcțiile religioase ocazionale cu caracter oficial).

A doua lucrare este geniala cupolă a bazilicii S. Petru¹ pentru reconstrucția căreia fusese însărcinat, în 1506, Bramante (după moartea căruia planurile au fost reluate de Rafael și Baldassare Peruzzi și de Giuliano și Antonio da Sangallo). Michelangelo a modificat planurile predecesorilor săi concentrându-și atenția îndeosebi asupra cupolei pentru care s-a inspirat, nu ca Bramante din cupola anticului Panteon, ci din magnifica cupolă proiectată și realizată de Brunelleschi pentru domul din Florența. Macheta calotei interne (de dimensiuni imense: 42 m. diametru, înălțimea exterioară 135 m.), mai întâi în argilă apoi în lemn, sub conducerea personală a lui Michelangelo – până în ultimul an al vieții. (În final, cupola va fi construită de G. Della Porta și D. Fontana, care modifică modelul lui Michelangelo din 1558–61, dând o mai mare elansare ansamblului și un volum mai mic nervaturilor). „Dacă cupola ar fi fost construită cu o calotă semi-sferică, după proiectul original al lui Michelangelo, ea ar fi sugerat și mai bine senzația de plasticitate maximă și conținută pe care-l oferă tot grandiosul organism“ (96).

A treia mare lucrare a sa de arhitectură a fost sistematizarea pieții de pe colina Capitoliului, centrul laic și civic, religios și politic al Romei antice². Este nu numai cea mai grandioasă,

¹ În anul 324 împăratul Constantin cel Mare a construit o biserică cu 5 nave, precedată de un vast atrium cu coloane, mozaicuri și numeroase statui ale împăraților romani. După aproape 1200 de ani bazilica în ruină a fost demolată, Bramante fiind însărcinat cu noua construcție, care va deveni cel mai mare lăcaș de cult creștin (cu o lungime a interiorului de 186 m.) urmată de S. Paul (Londra – cu 28 m. mai puțin). Ca înălțime, cu cei 132 m. ai săi, depășește cu 28 m. domul din Milano, dar este depășit cu 30 m. de domul din Ulm (apoi de cele din Köln, Strasbourg, Viena).

² „La începutul secolului al XVI-lea Campidoglio apărea ca un deal pustiu și părăsit de la marginea orașului. Numai medievalul Palazzo Senatorio trona cu o demnitate civică, – ce nu putea concura însă cu rezidențele marilor comune italiene“. (3).

armonioasă, de o perfectă coerență stilistică a edificiilor componente, ci și cea dintâi piață a Romei moderne creată după un prealabil proiect arhitectonic și urbanistic. Mai întâi, Michelangelo a adus aici din Piazza del Laterano statuia ecvestră, din sec. II a împăratului Marc Aureliu (care în Evul Mediu scăpase de distrugere numai pentru că se credea că îl reprezintă pe primul împărat creștin Constantin cel Mare). Soclul statuii este opera arhitectului: după desenele sale s-au executat *Palazzo dei Conservatori* și, identic, *Museo*



Michelangelo: „Sclav în agonie“.

Capitolino (conținând cea mai veche colecție publică din lume de sculptură clasică). În fundul pieții, *Palazzo Senatorio*, modificat, cu impunătoarea scară cu două rampe convergente, și cu cele două gigantice statui alegorice (Nilul și Tibrul), aduse aici din Termele lui Constantin de pe Quirinal.

*

În ultimii ani ai vieții marele artist s-a dedicat intens arhitecturii, dar niciodată nu și-a abandonat marea pasiune – sculptura. În ultimele sale lucrări de sculptură tema dominantă este *Pietà*; dar acum tema nu este înțeleasă ca o jeluire a lui Iisus, ci să-l prezinte lumii spre a se rușina și a se căi de păcatele ei și de vina de a-l fi răstignit. – Din aceste lucrări, aproape complet terminat este grupul statuar *Pietà*, din domul din Florența, cu structura sa piramidală – în care Sf. Nicodim se pare că este autoportretul artistului, – operă la picioarele căreia

autorul ar fi dorit să fie înmormântat. – A doua, neterminată, *Pietà di Palestrina*, nu este considerată unanim ca operă autografă. – Ultima, *Pietà Rondanini* (după numele palatului din Roma de unde provine – azi în Castello Sforzesco din Milano) este des-citata statuie la care artistul a lucrat până în ultimele zile ale vieții: neterminată, este considerată opera sa reprezentativă de *non-finito*¹.

Acest „procedeu” considerat propriu lui Michelangelo – sintagmă înțeleasă ca un principiu de creație în sensul artei moderne – nu înseamnă că artistul își abandona lucrările pentru că la un moment dat i-ar fi devenit indiferente, ci pentru că artistul își pierdea speranța în posibilitatea de a le termina, de a le desăvârși. Explicația – „este foarte precisă: conflictul dintre ideea pe care el și-a elaborat-o în forul său interior, și realizarea concretă de mână ce nu izbutește să transpună integral acea idee în materie” (50). Michelangelo repeta des că mâinii care crează, materializează, plăsmuiește lucrarea, nu îi este dat să urmeze întru totul viziunile sale lăuntrice².

Era aici o durereoasă resemnare, o permanentă insatisfacție față de propria-i operă, motivată de firea sa stranie, înclinată spre autochinuire. „Geniul său era deservit de cel mai detestabil caracter de artist din câte s-au văzut” (21). Neurastenic, se complăcea în boala lui. „*Trăiesc din moartea mea* – scrie el în sonetul 41, – *și dacă-mi dau bine seama, sunt fericit cu o soartă nefericită. Cel ce nu știe să trăiască din neliniște și moarte, să vină în focul în care ard eu*”³. – În felul acesta și-a trăit întreaga

¹ „Pentru Michelangelo arta înseamnă arta depășirii. Procesul artei constă în eliberarea imaginii, a spațiului, de apăsarea materiei ostile. Pentru el, arta e „dificilă”; meritul artistului constă în depășirea dificultăților” (4).

² Scrie **Ascanio Condivi** (1525–74), cel mai bun biograf al lui Michelangelo: „Puterea închipuirii lui e atât de mare încât nu era mulțumit de lucrările sale, pe care le-a criticat întotdeauna, părăndu-i-se că mâna lui nu ajunge niciodată să redea ideea ce i s-a conturat întâi în minte”.

³ Iar la adânci bătrânețe, în sonetul 94: „*Având o inimă de pucioasă,*



Michelangelo: „Întruchipare umană ideală” (Capela Sixtină).

viață și a lucrat până în ultima zi a vieții: la 18 februarie, în vârstă de 89 de ani.

*

Supremului artist al Renașterii – „pe care numai Dumnezeu l-a întrecut” (Rilke) – care s-a bucurat de înalta prețuire a 7 papi în serviciul cărora a lucrat, a sultanului turc Soliman Magnificul care și-l dorea la curtea sa, la fel ca a deosebitei prețuiri a regelui Franței, a împăratului Carol Quintul și a Signoriei

carnea de câlți, oase de lemn uscat, sufletul fără cârmaci și fără frâu, o dorință cutezătoare, pofta nemăsurată, judecata oarbă, slabă și schiloadă, nu trebuie să se mire nimeni dacă printre piedicile și capcanele de care lumea este plină, mă aprind ca fulgerul de la cea mai mică flacără pe care o întâlnesc în cale”.

Serenissimei, i s-a făcut o înmormântare pompoasă. Trupul său neînsuflețit a fost adus pe furiș de la Roma la Florența și așezat în biserica Santa Croce; pe mormântul său, executat după desenul lui Giorgio Vasari, au fost așezate trei statui alegorice, reprezentând Sculptura, Pictura și Arhitectura.

Lipsește însă o a patra statuie, care să reprezinte Poezia – cea de a patra dimensiune a geniului său. Căci Michelangelo a fost – alături de Torquato Tasso – cel mai mare poet al Italiei secolului său.



Michelangelo: Cupola S. Petru (ușor modificată).

MANIERISMUL

Termenul „manierism“ a fost adoptat pentru prima dată de critica de artă spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, aplicat fiind artiștilor din a doua jumătate a sec. XVI, care, urmându-și exagerat de fidel maeștrii, s-au îndepărtat de *natură*, viciind arta cu *maniera*; termenul *manieră* însă, pentru Vasari însemna pur și simplu modul de a se exprima a unui artist, „stilul“ – în sensul cel mai larg al cuvântului.

Semnificația negativă ce s-a dat curentului manierist și acuzele de imitație rece, de virtuozitate ca scop în sine, de lipsa naturaleții, sincerității și inspirației autentice, împreună cu sensul de „epocă de decadentă“, a prevalat până la începutul secolului trecut; după care, manierismul – categorie estetică distinctă, curent cu determinări socio-istorice proprii¹ și, practic, cu tendințe clare, este considerat, judecat, apreciat în consecință. Începând de pe la mijlocul secolului trecut manierismul și-a câștigat dreptul de cetățenie în istoria artei. „Critica modernă a reabilitat rău-famatul Manierism: o artă independentă de realitatea obiectivă și care urmărește să exprime o idee pe care artistul o are în minte, este o artă îndreptată spre cunoașterea *subiectului*, mai mult decât a obiectului, – și care deci este mai apropiată de concepțiile estetice moderne“ (4).

André Chastel definește manierismul: „O artă neclară, și plină de contradicții, moștenitoarea neliniștii, a inchietudinilor

¹ Invazia și jaful („sacco di Roma“, 1527) la care a fost supusă Cetatea Eternă de armatele lui Carol Quintul, profunda criză religioasă cu revolta lui Luther și desprinderea Germaniei, Angliei, Elveției, Statelor Nordice de Curia papală, – reacția Contrareforme, mișcările pentru o radicală reformă morală în sânul societății italiene, ș.a.

lui Leonardo și a torturilor sufletești ale lui Michelangelo. Fiecare maestru își exprimă propria sa deformație particulară, plină de defecte iraționale, capricioase și subiective, și care adeseori re trăiesc unele aspirații sufocate după 1500 și în care se desemnează contaminarea cu arta, confuză dar intensă, a țărilor germanice“ (36).

Se manifestă la pictorii manieriști o anumită oboseală și o stare permanentă de indecizie, care duce la un amestec de stiluri și, cu timpul, la eclecticism. – „Impulsul artistic al manieriștilor tinde în primul rând să dizolve regularitatea și armonia prea simplă a artei clasice – și să substituie normelor sale universale unele caractere mai subiective și mai sugestive“ (70)¹.

Artă abundând în contradicții, manierismul caută rafinamentul, virtuozitatea, extravaganța, sau exprimând anxietatea, neliniștea spirituală a artistului (element preluat, evident, de la Michelangelo, din *Judecata de Apoi* îndeosebi). – În mod concret, manierismul prezintă următoarele caractere: o schemă compozițională care refuză simetria; o exasperare formală a figurilor supuse unor violente tensiuni; stridente tonalități de culoare – și, în general, un nou sens al culorii; căutarea unor sugestive efecte de lumină; o desfășurare net verticală a compo-

¹ Prin „manieriști“ trebuie să se înțeleagă în primul rând artiști care au vrut să scape printr-o „manieră“ a lor, printr-un stil foarte personal – așa socotea și Vasari – de pecetea giganților în artă. Cu ei triumfă un anti-clasicism și o estetică ce se îndepărtează categoric de natură și natural; o artă în căutarea de originalitate cu orice chip, și care a avut parte de atâta succes la curțile rafinate și prețioase de la Mantova, Fontainebleau și Praga. – Manieriștii au urmărit să emoționeze prin acumularea decorațiunii – precum Giulio Romano la Palatul Te din Mantova – și prin alegerea de subiecte îndrăzneț-senzuale, ca Spranger; apăsător straniu, ca Antoine Caron. Ei s-au folosit de culori acide, au avut predilecție pentru fondurile negre. Urmându-l pe Parmigianino, au alungit formele într-un mod neașteptat și au marcat un gust pronunțat pentru disproporții – să ne gândim la *Christos pe cruce* al lui Cellini de la Escorial, la *Bunavestire* a lui Bronzino, la figurile lui El Greco.



Giulio Romano: „Palazzo del Te“.

ziției, – schematic, preferabil în serpentină; o tendință marcată spre abstracție; un rafinament, o grație, o senzualitate duse la extrem, manifestate și prin preferința pentru formele și figurile alungite; o artă rece și, formal, perfectă. – La aceste note caracteristice se mai adaugă, la unii pictori manieriști, și altele: intelectualism și senzualitate, rafinament și violență, puritate și simplitate, sau, dimpotrivă: o încărcătură excesivă.

„În Cinquecento, Manierismul – arta unei clase culte, esențialmente artistocratică și cosmopolită, urmată de primul baroc, care exprimă însă o tendință mai populară și mai emotivă – este stilul aulic prin excelență, iubit mai mult ca oricare altul. Manieriștii sunt, la Florența, pictorii Curții Medicilor, ai lui Francisc I în Franța, ai lui Filip II la Madrid, Rudolf II la Praga și Albert la München; iar rațiunile acestei difuziuni generale europene sunt de căutat în absolutism“ (70).

Schematizând (137), se pot distinge mai multe accepții în definirea și evoluția curentului:

1. – „manierism” desemnează defectul unui artist care, în loc să-și reînnoiască expresia, alege o anumită „manieră” (pe care a creat-o chiar el, sau se mulțumește să imite un maestru) și o repetă în mod mecanic;

2. – este etapa în care invenția, izolată de sursele ei vitale, cedează locul unor formule progresiv golite de semnificația lor;

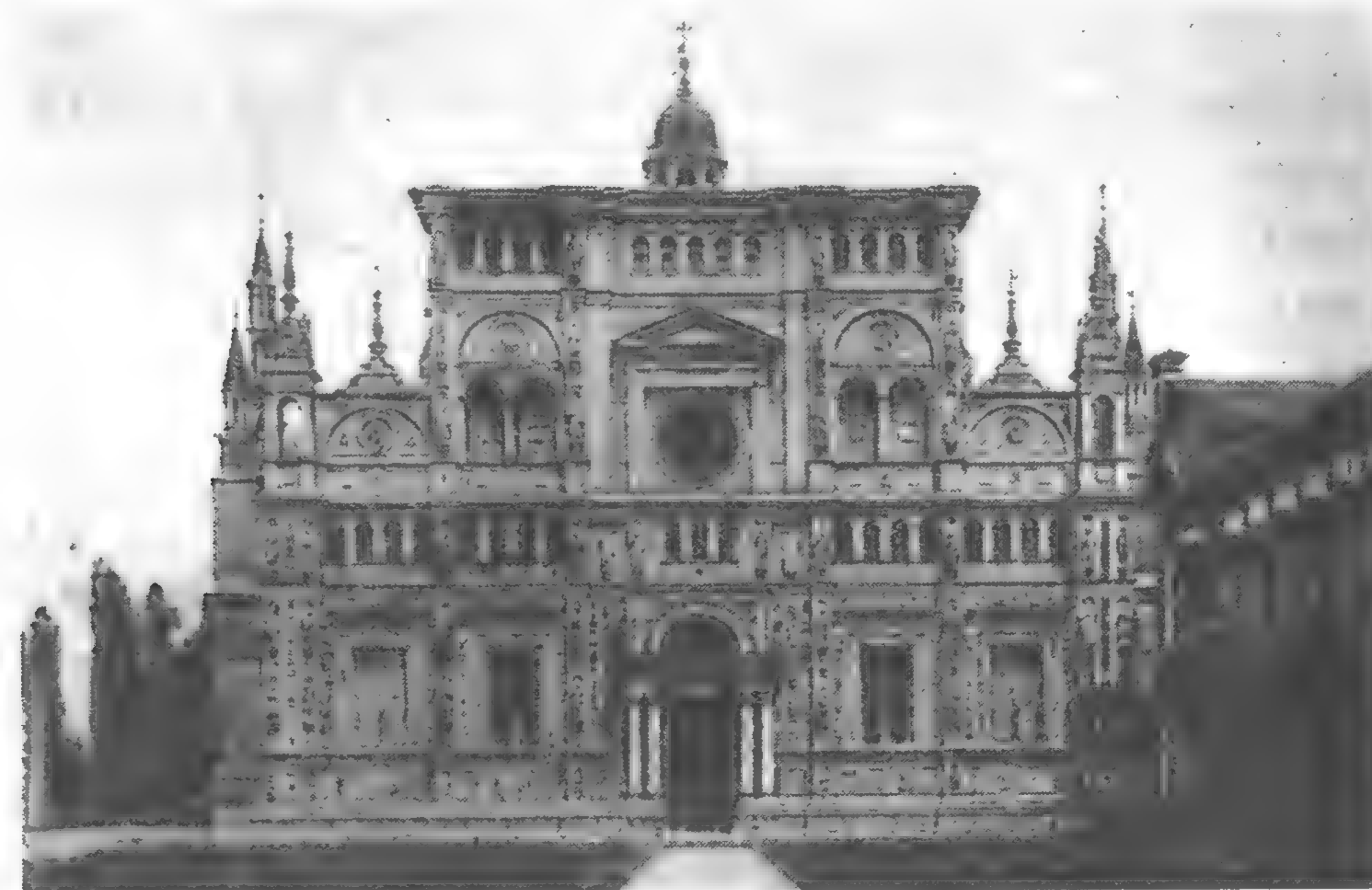
3. – termenul poate fi rezervat unei perioade precise din istoria artei: aceea în care imitarea marilor maeștri s-a manifestat cu o forță deosebită; sau aceea în care, pe de altă parte, căutarea unei eleganțe rafinate este deosebit de sensibilă;

4. – dar termenul poate fi extins asupra întregii perioade care urmează marilor creații ale Renașterii propriu-zise, și care precede explozia barocului.

*

În contextul apariției și evoluției manierismului se fondează instituții – ca „*Accademia Fiorentina de Bellearte*” (1541), sau o „*Accademia de desen*” (1562) – care urmăresc să codifice regulile noi propuse. „O nouă fază se exprimă în tratate teoretice care asociază filosofia neoplatonică a „ideii” (sau imaginii interioare) cu naturalismul epocii; reguli raționale care pun necesitatea inspirației (sau „ideea”) deasupra rațiunii... Voga fabulei și a imaginilor sale conduc la multiplicarea tratatelor erudite, a „iconologiilor” care alimentează cu simbolisme obscure cultura umanistă a jumătății a doua a secolului al XVI-lea” (36). – Se formează astfel o artă decorativă încărcată de repertorii, alegorii, embleme, și care își manifestă predilecția pentru mister și miraculos.

Se impune acum moda tabloului de mici dimensiuni, a portretului minuscule, – modă tipică gustului manierist: 24 de portrete în minatură ale lui Bronzino se păstrează într-un cabinet din Palazzo Vecchio; iar despre Caterina dei Medici se spune că a lăsat o colecție de 341 de asemenea lucrări! – Se exprimă acum în pictură un nou interes pentru genurile „natură moartă” și peisaj. Se crează stilul „rustic” și în alte domenii, precum



Antonio Amadeo: „Certosa di Pavia”.

parcuri și grădini, cu grote și fantezii caricaturale, umoristice (în lucrări de sculptură decorativă și figurativă) care se vor regăsi până și în vilele palladiene. – Gustul manierist se extinde în toate artele, inclusiv în arhitectură, – în care capodopera fondată pe căutarea unei spațialități iluzorii și a unei intense, exuberante picturalități, rămâne *Palazzo del Te* (Mantova) al lui Giulio Romano, exemplul cel mai faimos al manierismului în arhitectură¹. – Efecte pictorice și scenografice caută manierismul în creația și aranjamentul grădinilor, parcurilor, vilelor (Vila d'Este la Tivoli, grădinile Vaticane, sau renumitele grădini Boboli, anexe ale Palatului Pitti din Florența), cu statui, bazine, fântâni arteziene, naiade, fauni, nimfe, pitici, grote populate de personaje mitologice sau cu figuri grotești.

¹ Alte remarcabile interpretări manieriste în arhitectură: Vila Medicea din Roma (arhitect Giov. Lipari), Palazzo delle Colonne (Roma, arhitect Peruzzi); sau la Florența – operele lui Vasari (Uffizi) și Ammannati (Fântâna lui Neptun), Sanmichele la Veneția, Zuccari la Roma, etc.

*

Un factor important în procesul de stimulare și de difuzare europeană a producției artistice l-a constituit gravura, care a accelerat considerabil circulația internațională a picturii manieriste – și căreia gravura i-a furnizat totodată motive noi și mereu mai numeroase. – În Italia, aceasta s-a datorat îndeosebi renumitului gravor Marcantonio Raimondi¹, care s-a consacrat difuzării marilor compoziții ale lui Rafael în toată Europa (Placa gravată este mai ușor de manipulat și de transportat, fiind și de o execuție mai fidelă decât desenul). „Fără concursul gravurii, influența obsedantă a măestrilor și evoluția paralelă a școlilor de pictură n-ar fi fost de conceput; precum nici absorbirea artei nordice și cunoașterea lui Dürer, care, între 1515–1520, a avut o oarecare influență asupra unor pictori atât de diferiți ca Luini și Pontormo“ (36). – Datorită gravurii, motivele proprii repertoriului manierist au găsit un vast ecou peste tot, grație și călătoriilor tot mai frecvente ale artiștilor, – din Țările de Jos (Anvers, Haarlem, Utrecht) până la Curtea lui Rudolf II din Praga – „și până în Spania, cu picturile lui El Greco, după contactele venețiene ale acestuia cu Parmigianino și mai ales cu Tintoretto“ (58).

A fost și aceasta o cale – dar nici unica, nici prima, nici cea mai practic eficientă – prin care manierismul italian s-a răspândit și a avut un considerabil ecou în (aproape) întreaga Europa. În primul rând și în cea mai mare măsură prin „Școala din Fontainebleau“ – după numele castelului regal respectiv (la 50 km de Paris, datând din sec. XII și reconstruit în 1528), unde Francisc I (care i-a chemat în Franța pe Andrea del Sarto și, în ultimii patru ani ai vieții, pe Leonardo da Vinci) i-a adus pe

¹ Marcantonio Raimondi (1481–1534) s-a dedicat studiului prestigioșilor gravori nordici, germani în speță (mai ales lui Dürer, ale cărui 17 xilografii din ciclul *Viața Fecioarei*, le-a reprodus pe cupru), și unor teme ale Antichității clasice, precum și operelor lui Rafael. (În timp ce olandezul Cornelis Cort va reproduce și difuza gravuri inspirate din lucrările lui Tițian).



Pontormo: „Cina din Emaus“.

renumiții artiști manieriști Rosso Fiorentino, Pontormo, Primaticcio, Niccolò dell'Abate; iar mai târziu, pe Benvenuto Cellini și pe arhitecții Serlio și Vignola. – Sub influența acestora, în mare parte, se situează activitatea sculptorilor Jean Goujon și Germain Pilon, a pictorilor portrețiști Jean și François Clouet, sau, în gravură, a lui J. Calot.

Printre măestrii flamanzi influențați de manierismul florentin se numără, în primul rând, Jan van Straet (cunoscut la Florența, unde a locuit, cu numele Stradano); iar printre spanioli, Pedro Berruguete – activ la Florența, alături de Rosso și Pontormo – și chiar El Greco, format în Italia sub influența lui Parmigianino (dar mai mult a lui Tintoretto și Jacopo Bassano).

*

Rezumând cele de mai sus, se pot distinge (Cf. A. Chastel) trei perioade în desfășurarea curentului manierist în Italia:

1. – între 1515–1540, în Toscana: orientarea anticlasică a lui Beccafumi, Pontormo și Rosso Fiorentino;

2. – din 1540 până către 1570: un proces de academizare a curentului, cu triumful artei de Curte (Bronzino, Vasari) și a discipolilor lui Michelangelo (Daniele da Volterra). – Veneția reacționează și ea în această perioadă, cu arta lui Palladio, Veronese sau Alessandro Vittoria; iar la Roma – cu reputatul arhitect Jacopo Barozzi (Vignola);

3. – între 1570–1610: în Lombardia, Roma, Veneția, Bologna se impune un clasicism coerent.

*

Curentul manierist își face apariția mai întâi la Florența, concomitent cu căderea Republicii florentine (1512), fapt care a tulburat profund spiritele creând o stare de neliniște reflectată în opera reprezentantului celui mai sensibil al acestui val de anxietate: Jacopo Carucci (1494–1556), zis Pontormo (după numele burgului său natal).

Figură emblematică a manierismului toscan, a trecut prin atelierele lui Leonardo și apoi Andrea del Sarto; în afară de două scurte călătorii la Roma – pentru a studia operele lui Michelangelo – nu s-a mai deplasat din Florența. Temperament anxios, introvertit, melancolic, solitar, nevrotic, mereu în căutare de noi moduri expresive, totodată puternice și delicate, era întotdeauna nemulțumit de lucrările lui; picta personaje „vibrând de o intensă pasiune, excesiv de contorsionate și convulsive, în încercarea de a-l emula pe Michelangelo în grandoare” (96). – „Sub influența lui Michelangelo care îi dădea cartoane să le dezvolte, contradicția dintre chipurile delicate și trupurile mușchiuloase de proporții herculeene se accentuează. – Ca portretist, a creat opere remarcabile, un tip nou, neted, alungit, cu o expresie tulbură” (36).

În lucrările sale cele mai bune – *Vertumno și Pomona*

(frescă din vila medicee din Poggio a Caioano), *Cina din Emaus* (58) – „de un realism direct, dar în același timp și mistic, care pare a-i anunța pe El Greco, Caravaggio și Zurbarán” (58), – sau în capodopera sa *Coborârea de pe cruce* (S. Felicità, Florența), – inovațiile pictorului în materie de compoziție sunt numeroase: spațiul lipsit de orice definiții sau determinări realiste, refuzul oricărei simetrii, alungirea corpurilor și a figurilor, neprevăzutul faldurilor veșmintelor, – dar și împrumuturi din gravura germană (Dürer).

Chinuit și invadat de neliniști, Pontormo a lăsat un jurnal cuprinzând dramatice notații asupra ultimilor săi ani de viață.



Rosso Fiorentino: „Coborârea de pe cruce”.

*

Rosso Fiorentino – pe numele său adevărat Giovanni Battista di Jacopo, 1495–1540, – este fără îndoială cazul cel mai remarcabil al ingeniozității și complicației spirituale zise „manierism” (36). Coleg cu Pontormo în *bottega* lui Andrea del Sarto, s-a format propriu-zis studiindu-i cu precădere și intens pe Michelangelo, Rafael și Dürer. (Op. principală: *Coborârea de pe cruce*. – Pinac. Volterra). Stilul acestor doi protagoniști ai primei faze a manierismului toscan este însă diferit până la antagonism. „În producția lui Pontormo se pot descoperi unele caractere ale manierismului ca tendințe spre abstracție, descompunerea unității spațiului, un rafinament extrem, un nou simț al culorii, alungirea figurilor, etc.; în schimb, la Rosso – temperament instinctiv, senzual, agresiv, – un puternic expresionism care ajunge uneori până la forme ciudate: stridente tonalități de culoare, exasperare formală cu torsiuni violente, desfășurarea net verticală impusă compoziției” (96).

În 1530, invitat de Francisc I, se stabilește în Franța și începe decorarea galeriei palatului de la Fontainebleau, opera sa cea mai importantă ca freschist și cea mai coerentă a carierei sale. „Revoluționar înăscut, Rosso Fiorentino se opune categoric rafinementelor lui Andrea del Sarto, prin mari drapaje articulate, un colorit strident, chipuri torturate, răvășite printr-un „diabolism” deliberat. – Această artă vicioasă va triumfa în Franța, cu stilul său capricios și năvalnic care a servit drept model unei întregi epoci” (36).

*

Al treilea fondator al manierismului toscan Domenico di Giacomo di Pace, supranumit *Beccafumi* (1486–1551)¹ și-a început lunga activitate de pictor ca furnizor de desene-cartoane pentru pavimentul intarsiat al domului din Siena. Artist de complexă cultură pe care și-a format-o prin contacte directe cu

¹ Fiu de țăran, copil la oi, adoptat de stăpânul moșiei pe care lucra tatăl său, și care i-a dat numele lui.

marile centre artistice italiene, dar și prin familiarizarea cu gravurile artiștilor nordici, „și-a creat un limbaj foarte personal, aspru în contururi, în culori stridente și sulfuroase” (58). – Operele lui, fresce și tablouri (toate în domul și Pinacoteca din Siena), „sunt compoziții în care recursul la luminozitate îi permit să redea mai viu sensul profunzimii”. Lucrarea sa cea mai remarcată, *Nașterea Fecioarei*, este însă o compoziție confuză ca organizare și lipsită de unitate, coerență, cu personaje în atitudini dispersate.

Propriu concepției și stilului manierist al lui Beccafumi este faptul că „această concepție figurativă se concretizează în căutarea unor sugestive efecte de lumină, într-un limbaj care se servește de clarobscur pentru a evoca o atmosferă de intensă și gingașe reculegere” (96). – Elogiat de Vasari ca om și ca artist, Beccafumi va cădea în dizgrație până în secolul al XIX-lea, când critica a descoperit manierismul și eclerațele sale surprinzătoare.

*

„Către 1530, cu toscanul Bronzino și emilianul Parmigianino, manierismul ia un nou aspect: cei doi artiști, fiecare potrivit propriului său temperament, inițiază procesul de codificare a manierismului. Primul, activ la Curtea lui Cosimo I Medici, îi interpretează exigențele aulice cu arta sa rece și perfectă, mai ales în portretele sale, și în același timp insistă asupra elementelor michelangioloști, deja prezente în lucrările lui Pontormo. Al doilea, accentuează rafinementul primei perioade manieriste luând din Correggio elemente pentru o artă sensibilă, aristocratică, subtil senzuală” (96). – În timp ce Pontormo și Rosso reprezintă aspectul spiritualist al manierismului, Bronzino și Parmigianino îi accentuează aspectul formalist, punând căutarea frumuseții formale înaintea valorilor expresive.

Bronzino (pe numele adevărat Angelo Tori, 1501–73) a fost elevul lui Pontormo – cu care a colaborat la frescele de la Poggio a Caiano – și pictorul de curte al lui Cosimo I, unde a pictat subiecte sacre și mitologice, într-un colorism dur și un



Bronzino: „Eleonora de Toledo și fiul“.

manierism ostentativ exagerat¹. „Cu el se afirmă a doua generație a manierismului toscan, – rece, rafinat, de o cultură aleasă perfectă și cu o capacitate decorativă aproape nelimitată“ (36).

Bronzino este marele portretist al manierismului renascențist italian – „care se ridică uneori până la sublim când portretează regine, principii, nobili și aristocrate din timpul său, cu o pensulă care are forța virilă a lui Michelangelo“. „Conturul ferm al acestor picturi, culoarea lor rece și intarsiată, monumentalitatea cadrului, detaliul extrem de îngrijit al

¹ „A pictat câteva lucrări cu subiecte religioase (ca *Învierea*) în care se pare că artistul se resimte de o criză morală dictată de clima – acum răspândită în Italia – a Contrareforme“ (58). – Mult mai puțin valoroase sunt tablourile cu subiect mitologic (*Alegoria cu Venus, Amor și Timpul*, frescele din Palazzo Vecchio, ș.a.).

veșmintelor de brocart și bijuterii pe care lumina se așterne muzical, și sinteza aproape dură cu care se exprimă sufletul mândru al acelor personaje, sunt daruri care îl situează pe Bronzino alături de cei mai mari maeștri ai portretului“ (92). Importanța – remarcabilă prin intensitatea lirică – portretului său constă în vigoarea psihologică impasibilă; renumitele portrete *Eleonora de Toledo* (Londra, Wallace Coll.), *Portret de tânăr* (New York, Frick Coll.), *Cosimo I* (Pitti), *Eleonora și fiul* (Uffizi), ș.a., care i-au asigurat reputația, „personajele sunt prinse într-o poziție de viguroasă imobilitate aproape sculptorică, dar care, fără să le ia din vitalitate, le accentuează trăsăturile într-o peremptorie afirmare a unui înalt spirit de castă“ (96). – În genul precis definit al portretului, „Bronzino domină cu autoritate arta de curte; și exemplul său s-a impus definitiv stiliștilor portretului, începând cu Ingres, care l-a admirat privindu-l îndelung“ (36).



Parmigianino: „Fata cu turban“.

*

Parmigianino (pe numele adevărat Francesco Mazzola, 1503–40), celălalt mare exponent al manierismului italian; se situează între două tendințe: grația lui Rafael și forța lui Michelangelo. Format prin contactul direct cu pictura lui Correggio – de la care a prins gustul pentru o frumusețe rafinat aristocratică, ornată cu o senzualitate subtilă și neliniștită (96) a participat la executarea unor cicluri de fresce din orașul său natal, Parma (cu numele căruia i-a fost și alintat pseudonimul). Importanța sa în pictura Renașterii italiene depășește apreciabil numărul mic al operelor lui. „Rareori pictura a știut să-și transmită conținuturile într-un mod atât de expresiv și de o atât de pasională eleganță” (58).

Bucurându-se de o mare reputație în pofida vârstei (a murit, ca Rafael, la 37 de ani), a fost considerat de contemporani drept adevăratul succesor al lui Rafael. Operele lui semnificative au o eleganță formală aristocratică remarcabilă. „Alungirea elegantă a siluetelor, ondulația muzicală a liniei, seducția aristocratică a expresiilor, au fost considerate o replică feminină a artei lui Michelangelo. *Viziunea Sf. Ieronim* (Nat. Gall., Londra) exprimă tendința manierismului său de a imprima un vibrant rafinament figurilor, alungindu-le proporțiile” (96). Iar strania anatomie – și totuși grațioasa *Madona cu gâtul lung* (Uffizi), cu inexplicabil de enormul fiu în poale, împinge la extrem tensiunea elegantă a liniei și paradoxul formelor.

Ca portretist, Parmigianino a realizat efigii care nu rețin din model decât imaginea, nota cea mai aristocratică. În fine, numele artistului este important și în istoria gravurii renascentiste, – el fiind primul care a practicat tehnica acvaforte¹. Iar prin intermediul elevilor săi Niccolò dell'Abbate și Primaticcio, care au lucrat la Fontainebleau, a influențat semnificativ pictura franceză.

¹ Reproducerea unui desen printr-un clișeu gravat cu acid azotic pe o placă de cupru sau de zinc.

*

Pictor, sculptor și arhitect, Francesco *Primaticcio* (zis Bologna, 1504–70), s-a format sub influența lui Michelangelo, Correggio, Giulio Romano și îndeosebi Perugino. Între 1526–30 a lucrat cu Romano la Mantova la decorația Palatului del Te, cu magnifice stucuri; dar în curând va fi mai sedus de rafinata cultură a lui Correggio și Parmigianino decât de ilustrul maestru mantovan.

Din 1532 intră în serviciul lui Francisc I, lucrând la Fontainebleau ca șeful școlii – unde rămâne până la sfârșitul vieții: 38 de ani, – reînnoind complet decorația murală, influențând decisiv și durabil pictura franceză, pe care a atras-o astfel în orbita artei italiene.

Ca artist de Curte, Primaticcio a avut și sarcini minore (desene pentru sculpturi decorative, emailuri, decoruri pentru serbările curții, ș.a.). Operele sale în pictura pe lemn sunt puține: *Sf. Familie* (Ermitage), *Autoportret* (Uffizi), *Dansul orelor* (Muz. Franckfurt)¹.

*

Pordenone – supranumele (după localitatea de naștere) a lui Giovanni de Sacchis (1484–1539) – și-a început ucenicia studiind intens operele lui Giorgione și Giovanni Bellini; iar la Roma, ale lui Rafael și Michelangelo – a căror influență este manifestă în elaborarea unui limbaj magnilocvent, violent plastic, – paralel cu un progresiv interes pentru pictura lui Correggio. A executat fresce la Treviso, Piacenza și, în domul din Cremona, principala sa operă: *Scene din Patimile lui Hristos* – „în care surprinde violența ritmurilor compozitive, îndrăzneala scenografică a gesturilor, violența culorilor, tot atâtea exemple ale unei exagerări care vor constitui un preludiu nu numai la

¹ Apropiat al lui Parmigianino – dând și elegante interpretări ale lucrărilor acestuia – este Niccolò dell'Abbate (c. 1512–71), chemat de Henric II să colaboreze cu Primaticcio la decorarea Sălii de bal, a Palatului din Fontainebleau, – pictor foarte apreciat la Curte.

manierismul lui Tintoretto, ci de-a dreptul la inventivitatea barocului care se va afirma în sec XVII, mai ales la Roma“ (96).

Influența lui Michelangelo se exprimă în monumentalitatea figurilor, în gigantismul, în energia care progresiv se accentuează, până la a-l aminti pe Tintoretto. – „Colorist aprins, iubitor de gesturi violente, de puternice contraste de lumină și de mase dinamic contorsionate, Pordenone a fost un artist uneori emfatic și prolix, dar care a avut un rol important de anticipator în dezvoltarea picturii venețiene din Cinquecento“ (58).

*

Pictor, arhitect și celebru scriitor de artă, *Giorgio Vasari* (1511–74) s-a născut la Arezzo, unde din copilărie a primit o frumoasă educație umanistă; a studiat desenul cu Guillaume Marcillat – marele pictor de vitralii al secolului – și a debutat ca pictor la Florența încă de la vârsta de 11 ani. Formația sa artistică (se spune că ar fi studiat în *bottega* lui Michelangelo și



Vasari: „Atelier de țesătorie“.

în cea a lui Andrea del Sarto) a continuat pe baza studiului operelor lui Rafael, Michelangelo și a primului manierism florentin.

În timpul șederii la Roma (1542–46), în cercul de literați ai cardinalului Farnese, în care cultura sa eclectică tipic literară și erudită și-a găsit mediul favorabil, va executa fresce în Palazzo della Cancelleria și în Sala Regia din Vatican (în frescă își decorase în 1542 – la 14 ani!! – casa din Arezzo; iar 30 de ani mai târziu, va picta *Judecata de Apoi* pe cupola domului din Florența). Din timpul aceluiași sejur la Roma datează și interesul său pentru arhitectură; un interes pe care, în 1560, îl va materializa în sistematizarea palatului Uffizi (al „oficiilor“, birourilor Signoriei) printr-o elegantă și scenografică legătură a Pieței Signoriei cu reședința oficială din Palatul Pitti, printr-un coridor care pe clădirile de pe Ponte Vecchio traversează Arno: o foarte interesantă și ingenioasă realizare de arhitectură manieristă.

Ca pictor, prea puțin dotat, a avut totuși o modestă contribuție în respectiva etapă a manierismului toscan, în serviciul lui Cosimo I. Frescele și tablourile lui sunt realizate într-un stil încărcat și pompos; o pictură „caracterizată printr-un academism în care energia lui Michelangelo se îmbină cu un rafaelism de-



Nicolò dell' Abbate: „Partida de taroc“.

cadent, cu alegoriile sale complicate și bizare, cu un notabil interes pentru peisaj, cu numeroasele sale portrete cu un accent de gravitate melancolică; o pictură care a răspândit în toată Italia un stil oficial, încărcat și facil, în care azi vedem o artă retorică“ (36).

Importanța excepțională însă a lui Vasari în istoria artei italiene constă în *Viețile celor mai excelenți pictori și sculptori italieni, de la Cimabue până la vremile noastre* (publicată în două ediții, în 1550 și 1568); o operă excepțională, adunând un material documentar imens, prin amploarea unică a planului, prin capacitatea extraordinară de lectură a operelor direct cunoscute, cu o noutate și varietate a terminologiei, a dat prima operă a istoriografiei de artă italiene, „contribuind în mod determinant la formarea conceptului însuși de Renaștere“ (96).

*

Un moment cu totul insolit în istoria manierismului îl înscrie Giuseppe Arcimboldi (1530–93) care, după ce a executat printre altele cartoane pentru vitraliile domului din Milano, a fost chemat la Curtea imperială din Praga, unde timp de trei decenii a fost pictorul predilect al împăraților Maximilian și Rudolf II, pictând stranii și umoristice tablouri caricaturale și figuri bizare alegorice care, văzute de aproape, reprezintă portrete compuse din flori, fructe, frunze, mici animale, insecte, diferite obiecte, dar care de la distanță apar ca portrete de bărbați sau de femei (20); o derivare de origine manieristă în care „rebusul“ înlocuiește adevărul, iar exagerarea și ciudățenia – realitatea cotidiană. – „Este o pictură iluzionistă, în același timp fantastică și de mare minuțiozitate, legată fie de manierism, fie de alegorismul Cinquecento-ului târziu. În sec. XX opera lui Arcimboldi, văzută ca o singulară anticipare a unor elemente ale suprarealismului, a avut un succes deosebit“ (58).

*

Sculptorul și renumitul arhitect Bartolomeo Ammannati (1511–92), semnificativul reprezentant al eclectismului Cinquecento-ului târziu, elev (de la 11 ani) al Academiei Florentine dominate de spiritul lui Michelangelo, s-a transferat în curând la Veneția, atras de faima lui Sansovino, – cu care a și colaborat la decorarea *Libreriei*. La Florența, invitat, la recomandarea lui Vasari, la Curtea lui Cosimo I, a executat lucrările sale cele mai semnificative: transformarea și amplificarea palatului Pitti, o serie de alte 3 palate, podul S. Trinità, apoi la Villa Giulia, unde a construit fântâni și grote pe 3 nivele: elementul-surpriză de gust tipic manierist. – Faimoasă este *Fântâna lui Neptun*, din Piața Signoriei, cu bazinul decorat cu elegante nimfe și naiade în bronz, cu forme alungite (de gust tipic manierist) și sinuoase; iar în mijloc, cu statuia colosală a lui Neptun, în marmură, – stângace imitație a stilului michelangeloesc.

Artist dintre cei mai însemnați și anxioși ai secolului, Ammannati a fost un tipic interpret al intelectualismului și dragostei pentru formă, proprie acelei „bella maniera“ italiană (58).

*

Giovanni Antonio Amadeo (1447–1522), arhitect și sculptor, autorul acelor două celebre capodopere de arhitectură (și de



Giambologna: „Mercur“.

neîntrecută sculptură decorativă) *Certosa di Pavia* (p. 393) și *Cappella Colleoni* (p. 27) din Bergamo; opere în care, cu exuberanțul său gust decorativ, „s-a afirmat ca reprezentantul tipic al Quattrocento-ului, prin tendința sa de a armoniza o ornamentație urmărind efecte liniare cu căutări care se traduc pictoric, în acorduri de lumină și culoare“ (96), – lucrate cu o prețioasă incisivitate de giuvaergiu, pe un fond de romburi alb-negre. (În afara fațadei, ca sculptor Amadeo a executat în această capelă splendidele monumente funerare, pentru condotierul Colleoni și pentru fiica acestuia).

Amadeo a lucrat și la domul din Milano, al cărui arhitect principal va deveni (în 1481); în același timp a executat și basorelieful pentru domul din Cremona, precum și câteva statui. Preferința sa principală era însă arhitectura, – în care direcție a proiectat fațada Certosei din Pavia, executând însă numai partea inferioară, – caracterizată de exuberanța elementelor decorative de inspirație clasică și de cromatismul viu al marmurelor în culori vii“ (96).

*

„Figura tipică a „Virtuozului“, pentru care stilul și tehnica sunt unul și același lucru“ (4), *Giambologna* – numele italianizat al flamandului Jean de Boulogne (1524–1608) – s-a format la Anvers, centrul flamand al eleganțelor manierismului internațional.

Venit la Roma de tânăr (în 1550), atras de viziunea artistică a lui Michelangelo, s-a stabilit apoi (în 1562) la Florența, ca sculptor al familiei Medici, în ambianța căutărilor intelectualiste ale manierismului florentin avansat. Pe urmele lui Ammannati și Benvenuto Cellini, a știut să realizeze în toată complexitatea sa motivul formei de sculptură „în serpentină“, imprimând corpului bronzurilor sale (cele mai bune lucrări ale lui Giambologna sunt bronzurile mici) sau grupurilor sale în marmură o elansată mișcare în spirală (grupul *Hercule ucizând balaurul*), care constituie deja un preludiu la unele căutări ale barocului (96).

Aici la Florența și-a realizat artistul lucrările capitale; mai întâi, pentru *Fântâna lui Neptun* din Bologna, bazinul fântânii, în care, trecând peste uriașa statuie greoaie a zeului, surprinde frumusețea decorativă a bronzurilor lui, delfini, sirene, naiade, care ornează bazinul. – De o mai mare valoare artistică și complexitate sunt grupurile în marmură: *Răpirea Sabinelor* și *Hercule ucigând balaurul*, ambele capodopere expuse în piața Signoriei florentine (Loggia dei Lanzi).

În fine, încântătoarele capodopere în bronz, celebrele *Mercur* și *Venus în baie* (ambele la Bargello), – figuri plutind parcă în inexistența unei legi a gravitației, cărora sculptorul „le-a conferit o excepțională și virtuozistică tensiune dramatică, exploatând la maximum linia serpentinată de derivație michelangeloescă și efectele echilibrului instabil“ (58).



Benvenuto Cellini: „Perseu“.



Cellini: Soclul statuii lui Perseu.

*

Sculptorul și giuvaergiul *Benvenuto Cellini* (1500–71), fiul unui cunoscut arhitect și muzician, încheie în modul cel mai strălucit seria marilor manierişti florentini.

Tip clasic de aventurier, temperament violent, arăgos, scandalagiu, Benvenuto trebuie să părăsească Florența – și în 1523 este la Roma, unde, câștigând repede faima de talentat orfevru, primește comenzi (de medalii, geme, sigilii, etc.) de la papa Clement VII și alți înalți prelați și potentăți romani. În timpul tragicului jaf din 1523 („*sacco di Roma*”) s-a distins în apărarea Castelului Sant’Angelo. – După care, învinuit de omicidii și de calomnii, este întemnițat, apoi grațiat, părăsește Roma și ajunge la Paris. Este primit cordial de Francisc I – și Ben-

venuto începe marea perioadă a faimoaselor sale creații, – în contact permanent fiind cu Primaticcio și Rosso Fiorentino, care lucrau la Palatul Fontainebleau.

În climatul complexe și decorativei culturi umaniste, michelangiologismul său inițial asimilează spiritul de capricioasă și nerealistă eleganță caracteristic manieristă. În cei 5 ani petrecuți în Franța, Cellini crează cele două mai cunoscute capodopere: așa-numita (p. 18) *Solniță a lui Francisc I* (aur, email, pietre prețioase, – Viena Kunsthist. Mus.) și *Nimfa din Fontainebleau* (basorelieu, bronz, – Luvru). – Reîntors la Florența, execută impunătorul bust (în bronz) al lui *Cosimo I* și, în fine, suprema sa capodoperă *Perseu* (bronz, soclul de marmură, împreună 5,19 m, în Loggia dei Lanzi) – cu soclul foarte bogat ornamentat, cu 4 statuete de o rafinată eleganță.

Interesante pentru datele privind neîntrecuta tehnică a artistului sunt cele 2 tratate ale lui: *Despre orfevrărie* și *Despre sculptură*; în timp ce *Viața lui Benvenuto Cellini, scrisă de el însuși* este „cel mai frumos roman și cea mai frumoasă carte de artă, despre viața și obiceiurile din Cinquecento” (92).



Casa natală a lui Leonardo da Vinci.

CUPRINS
TABLE DES MATIERES
CONTENTS

Cuprins

ARTA RENAȘTERII (5).

*

ARTA RENAȘTERII ÎN ITALIA (67).

ARHITECTURA

Brunelleschi (69). – L. B. Alberti (76). – Michelozzi (83). – Rossellino (85). Giuliano și Antonio da Sangallo (87). – Laurana (93). – Benedetto da Maiano (95). – Bramante (97). – Sansovino (102). – Palladio (109). – Peruzzi și Serlio (118). – Vignola și Scamozzi (121).

*

SCULPTURA

Ghiberti (125). – Donatello (132). – Desiderio da Settignano (138). – Jacopo della Quercia (140). – Luca și Andrea della Robbia (144). – Verrocchio (150).

*

PICTURA

Gentile da Fabriano (155). – Masolino (158). Masaccio (161). – Beato Angelico (169). Benozzo Gozzoli (177). – Domenico Veneziano (180). –

Andrea del Castagno (182). – Paolo Uccello (186). – Filippo și Filippino Lippi (190). – Pollaiuolo (196). – Botticelli (199). – Ghirlandaio (204). – Piero della Francesca (209).

*

Melozzo da Forli (215). – Signorelli (217). – Perugino (222). – Pinturicchio (227). – Mantegna (231).

*

Pisanello (238). – Antonello da Messina (242). – Crivelli (247). – Cei trei Bellini (249). – Carpaccio (257).

*

Fra Bartolomeo (259). – Andrea del Sarto (262). – Sodoma (266).

*

Giorgione (268). – Correggio (274). – Palma cel Bătrân (278). – Tițian (281). – Bassano (287). – Lorenzo Lotto (292). – Sebastiano del Piombo (297). – Veronese (300). – Tintoretto (305).

*

GIGANȚII

Leonardo (311). – Rafael (341). – Michelangelo (369).

*

MANIERISMUL (397).

Table des matières

L'ART DE LA RENAISSANCE (5).

*

L'ART DE LA RENAISSANCE EN ITALIE (67).

ARCHITECTURE

Brunelleschi (69). – L. B. Alberti (76). – Michelozzi (83). – Rossellino (85). Giuliano și Antonio da Sangallo (87). – Laurana (93). – Benedetto da Maiano (95). – Bramante (97). – Sansovino (102). – Palladio (109). – Peruzzi și Serlio (118). – Vignola și Scamozzi (121).

*

SCULPTURE

Ghiberti (125). – Donatello (132). – Desiderio da Settignano (138). – Jacopo della Quercia (140). – Luca și Andrea della Robbia (144). – Verrocchio (150).

*

PEINTURE

Gentile da Fabriano (155). – Masolino (158). Masaccio (161). – Beato Angelico (169). Benozzo Gozzoli (177). – Domenico Veneziano (180). –

Andrea del Castagno (182). – Paolo Uccello (186).
– Filippo și Filippino Lippi (190). – Pollaiuolo
(196). – Botticelli (199). – Ghirlandaio (204). –
Piero della Francesca (209).

*

Melozzo da Forlì (215). – Signorelli (217). –
Perugino (222). – Pinturicchio (227). – Mantegna
(231).

*

Pisanello (238). – Antonello da Messina (242). –
Crivelli (247). – Cei trei Bellini (249). – Carpaccio
(257).

*

Fra Bartolomeo (259). – Andrea del Sarto (262). –
Sodoma (266).

*

Giorgione (268). – Correggio (274). – Palma cel
Bătrân (278). – Tițian (281). – Bassano (287). –
Lorenzo Lotto (292). – Sebastiano del Piombo
(297). – Veronese (300). – Tintoretto (305).

*

LES GÉANTS

Leonardo (311). – Rafael (341). – Michelangelo
(369).

*

LA MANIÉRISME (397).

Contents

RENAISSANCE ART (5).

*

RENAISSANCE ART IN ITALY (67).

ARCHITECTURE

Brunelleschi (69). – L. B. Alberti (76). –
Michelozzi (83). – Rossellino (85). Giuliano și
Antonio da Sangallo (87). – Laurana (93). –
Benedetto da Maiano (95). – Bramante (97). –
Sansovino (102). – Palladio (109). – Peruzzi și
Serlio (118). – Vignola și Scamozzi (121).

*

SCULPTURE

Ghiberti (125). – Donatello (132). – Desiderio da
Settignano (138). – Jacopo della Quercia (140). –
Luca și Andrea della Robbia (144). – Verrocchio
(150).

*

PAINTING

Gentile da Fabriano (155). – Masolino (158).
Masaccio (161). – Beato Angelico (169). Benozzo
Gozzoli (177). – Domenico Veneziano (180). –

Andrea del Castagno (182). – Paolo Uccello (186).
– Filippo și Filippino Lippi (190). – Pollaiuolo
(196). – Botticelli (199). – Ghirlandaio (204). –
Piero della Francesca (209).

*

Melozzo da Forli (215). – Signorelli (217). –
Perugino (222). – Pinturicchio (227). – Mantegna
(231).

*

Pisanello (238). – Antonello da Messina (242). –
Crivelli (247). – Cei trei Bellini (249). – Carpaccio
(257).

*

Fra Bartolomeo (259). – Andrea del Sarto (262). –
Sodoma (266).

*

Giorgione (268). – Correggio (274). – Palma cel
Bătrân (278). – Tițian (281). – Bassano (287). –
Lorenzo Lotto (292). – Sebastiano del Piombo
(297). – Veronese (300). – Tintoretto (305).

*

THE GIANTS

Leonardo (311). – Rafael (341). – Michelangelo
(369).

*

MANNERISM (397).

Lucrările prof. **Ovidiu Drimba**
publicate la editurile SAECULUM I.O., VESTALA ȘI
SAECULUM VIZUAL

- **Dicționar de literatură universală,**
București, 1996, 240p.;
- **Istoria culturii și civilizației,**
vol. I–III, București, 1996, 464+384+416p.;
- **Istoria culturii și civilizației,**
vol. IV–V, București, 1998, 560+464p.;
- **Istoria culturii și civilizației,**
vol. VI–VIII, București, 1998, 400+368+352p.;
- **Istoria culturii și civilizației,**
vol. IX–X, București, 1998, 416+416p.;
- **Istoria culturii și civilizației,**
vol. XI, București, 2003, 464p.;
- **Istoria literaturii universale,**
vol. I–II, București, 1997, 352+448p.;
- **Istoria teatrului universal,**
București, 2000, 352p.;
- **Leonardo da Vinci. Titan al Renașterii,**
București, 2001, 224p.;
- **Ovidiu. Marele exilat de la Tomis,**
București, 2001, 224p.;
- **Scriitori, cărți, personaje. Dicționar de literatură universală,**
București, 2002, 240p.;
- **Literatură, cultură, civilizație,**
București, 2004, 304p.;
- **Studii și eseuri de literatură universală,**
București, 2006, 464p.;
- **Geniul Spaniei,**
București, 2007, 352p.;
- **Istoria culturii și civilizației,**
vol. XII–III, București, 2008, 432+368p.